

*Edición crítica e estudo
dos textos anónimos da lírica profana medieval
galego-portuguesa*

Tese de Doutoramento presentada por Dulce M^a Fernández Graña

Dirixida polo Profesor Doutor D. Carlos Paulo Martínez Pereiro

Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística

Universidade da Coruña

2007

*Edición crítica e estudo
dos textos anónimos da lírica profana medieval
galego-portuguesa*

Tese de Doutoramento presentada por Dulce M^a Fernández Graña

Dirixida polo Profesor Doutor D. Carlos Paulo Martínez Pereiro

Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística

Universidade da Coruña

2007

Para François, *meu amig' e meu ben e meu amor.*

E para Sol, *lume dos meus olhos.*

Dedicada á memoria de Andrés e Estrella, meus pais.

"Quer isto dizer que vai sendo tempo de considerar os nossos trovadores como artistas, e não ver apenas nas suas cantigas pasto filológico"

(Manuel Rodrigues Lapa,
Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval)

"Ce qui importe, ce n'est pas de dire, mais de redire, et dans cette redite de redire chaque fois encore une première fois »

(Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*)

"A primeira impresión foi que se trataba da cousa máis rara, máis aborrecida, que vira na miña vida. Todas as fotos eran iguais. Todo o seu traballo consistía nunha riola apabullante de repeticións, sempre a mesma rúa e os mesmos edificios, un detrás doutro, nun terco delirio de imaxes redundantes. (...) de súpeto interrompeume dicindo:

- Apuras moito. Se non vas máis amodo, nunca o darás entendido.

E por suposto, tiña razón. Se non nos paramos a mirar, nunca veremos nada".

(Paul Auster, *Conte de Noël d'Auggie Wren*)

El peso del mundo es amor,
bajo el caos de soledad,
bajo el caos de insatisfacción;
el peso que llevamos es amor.
El llanto del mundo es amor,
no hay sosiego sin amor,
nadie duerme sin sueños de amor,
el llanto del mundo es amor.

No puedes negarlo
si en tus sueños tienta al cuerpo,
si en tu mente hace el milagro.
Y tu imaginación angustia,
hasta nacer en ti.

(Hilario Camacho)

Edición crítica e estudo
dos textos anónimos da lírica profana medieval galego-portuguesa

0. Nota introdutoria (p. 11)

Capítulo I: As cantigas anónimas na tradición manuscrita (p. 17)

1. Sobre a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa medieval (p. 19)
 - Manuscritos (p. 19)
 - Transmisión dos textos (p. 23)
2. O anonimato nos cancioneiros medievais galego-portugueses (p. 32)
 - Concepto de anonimato (p. 32)
 - Cantigas anónimas (p. 34)
 - Pescudas autorais (p. 39)
 - Metodoloxía (p. 42)
3. O corpus das cantigas anónimas galego-portuguesas medievais (p. 46)
 - Criterios de fixación do corpus anónimo (p. 46)
 - Cantigas privativas do *Cancioneiro da Ajuda* (p. 47)
 - Cantigas postrobadorescas anónimas insertadas subrepticamente nos cancioneiros (p. 109)
 - 'Lais de Bretanha' (p. 119)
4. A fixación do texto nas cantigas anónimas dos cancioneiros. A nosa edición (p. 129)
 - Relación de cantigas editadas (p. 129)
 - Edicións precedentes (p. 131)
 - Criterios de edición (p. 132)
 - Organización do traballo. A nosa edición (p. 134)

Capítulo II: Cantigas I-V atribuíbeis a Joan Perez d' Avoin (p. 139)

Reprodución do manuscrito, edición paleográfica, edición crítica e estudo literario das cantigas:

I (...) *que me vós nunca quisestes fazer* (p. 141)

II *Que sen meu grado m' o' eu partirei* (p. 159)

III *Per mí sei eu o poder que Amor* (p. 175)

IV *Dizen-mi as gentes por que non trobei* (p. 191)

Autoría das cantigas I-IV (p. 209)

Reprodución do manuscrito, edición paleográfica, edición crítica e estudo literario da cantiga:

V *Nostro Senhor, que mi a min faz amar* (p. 221)

Autoría da cantiga V (p. 237)

Capítulo III: Cantiga VI atribuíbel a Estevan Reimondo (p. 255)

Reprodución do manuscrito, edición paleográfica, edición crítica e estudo literario da cantiga:

VI *Pois m' en tal coita ten Amor* (p. 257)

Autoría da cantiga VI (p. 269)

Capítulo IV: Cantigas VII–XVI atribuíbeis a Vaasco Perez Pardal (p. 275)

Reprodución do manuscrito, edición paleográfica, edición crítica e estudo literario das cantigas:

VII *[Nostro Senhor] me guisou de viver* (p. 277)

VIII *Ora poss' eu con verdade dizer* (p. 295)

IX *Senhor fremosa, ja perdi o sén* (p. 307)

X *Senhor fremosa, ja nunca sera* (p. 317)

XI *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor* (p. 327)

XII *Senhor fremosa, querria saber* (p. 339)

XIII *[D]izedes vós, senhor, que vosso mal seria* (p. 351)

XIV *Tan muito mal me ven d' amar* (p. 361)

XV *[M]ia senhor, quantos eno mundo son* (p. 373)

XVI *A Deus gradesco, mia senhor* (p. 385)

Autoría das cantigas VII–XVI (p. 395)

Capítulo V: Cantiga XVII (anónima) (p. 403)

Reprodución do manuscrito, edición paleográfica, edición crítica e estudo literario da cantiga:

XVII *[S]enhor fremosa, pois me vej' aqui* (p. 405)

Autoría da cantiga XVII (p. 413)

Capítulo VI: Cantigas XVIII–XX (anónimas) (p. 419)

Reprodución do manuscrito, edición paleográfica, edición crítica e estudo literario das cantigas:

XVIII *[A] máis fremosa de quantas vejo* (p. 421)

XIX *Pero eu vejo aqui trobadores* (p. 437)

XX *[A]migos, des que me parti* (p. 447)

Capítulo VII: Conclusións (p. 457)

Apéndice I: Índices (p. 463)

- E resumo de cantigas editadas (p. 465)
- De primeiros versos citados (p. 473)
- De poetas referidos (p. 487)
- De motivos literarios comentados (p. 491)
- De termos comentados (p. 493)

Apéndice II: Bibliografía (p. 497)

Nota introdutoria

O volume que temos entre as mans é o froito do traballo iniciado no ano 1994, ao finalizar os cursos de doutoramento nunha Universidade da Coruña acabada de nacer. Catro anos antes, en 1990, implantábase na Coruña o segundo ciclo da licenciatura de Galego-Portugués como subsección de Filoloxía Hispánica, e en 1992 a primeira promoción da licenciatura en Galego-Portugués da Universidade da Coruña enfrontábase a un mundo laboral con escasas posibilidades de traballo. Pechada durante varios anos a vía das oposicións ao Ensino Secundario, a alternativa era seguir estudando e impartir cursos de galego para ir sobrevivindo. O mundo da literatura medieval resultárame atraínte de sempre, e nas clases do profesor Carlos Paulo Martínez Pereiro os estudantes eramos transportados a aquel remoto mundo descoñecido e escuro no cal nos sentíamos capaces de solucionar problemas ecdóticos, de desartellar falsos tópicos, e creo que todos soñabamos con descubrir un cancionero perdido no faiado da casa familiar. Nos cursos de doutoramento (contando coa axuda de varias bolsas de estudos da Universidade da Coruña) centrei os meus estudos neste campo e baixo a dirección do profesor Martínez Pereiro realicei o traballo de investigación que acabou sendo a tese de licenciatura *As cantigas de Martin Padrozelos*, defendida en novembro de 1994 nunha Universidade da Coruña na cal xa non era posíbel licenciarse en Filoloxía Galego-Portuguesa.

Naquel tempo escollín para a tese de doutoramento un tema de investigación que me resultou sumamente atractivo, aínda convencida de poder desvelar os máis grandes misterios da lírica trobadoresca, e entre eles descubrir a identidade dos autores anónimos, confiando en que o estilo individual de cada poeta tiña que deixar pegadas nas súas obras que debían ser recoñecíbeis aínda hoxe. As circunstancias persoais leváronme a vivir en Francia nos anos seguintes, mentres seguía traballando na tese (para o cal gocei de varias bolsas predoutorais, da Universidade da Coruña primeiro e da Xunta de Galicia despois) e dándome cada vez máis conta de que os misterios da literatura medieval eran máis difíciles de resolver do que me parecera nun principio. Pero sen abandonar a idea de volver a Galiza, preparaba as oposicións ao Ensino Secundario. No curso 1997-1998, ademais da bolsa predoutoral da Xunta, asignóuseme outra axuda de estadía no estranxeiro, na Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, onde tiveron a honra de coñecer o profesor Michel Garcia, de quen aproveitei os sabios consellos, a xenerosidade desinteresada e a suprema amabilidade.

O labor investigador avanzaba a bon ritmo nese momento, mais a partir do ano 1998, ao comezar a traballar primeiro de forma eventual no Ensino Secundario, e logo xa de maneira definitiva, produciuse unha parada investigadora que a pouco máis se converte en indefinida. Unha vez asentada de forma estábel en Galiza, a familia aumentou e no curso 2006-2007 gocei dunha licenza por estudos que me permitiu finalizar o traballo que comezara trece anos atrás, na mesma Universidade da Coruña onde volve a ser posíbel licenciarse en Filoloxía Galega.

Así pois, este traballo iniciouse co firme propósito de esclarecer a autoría de todas as cantigas anónimas da lírica trobadoresca galego-portuguesa por medio da análise estilística deses textos, que por comparación coas características das cantigas dos seus posíbeis autores, ofrecería certos resultados. O campo que me propuxen estudar abranxía nun principio todas as cantigas de dubidosa atribución, fose por ausencia total da mesma, por dupla atribución a autores diferentes, ou por dúbidas entre a asignación a un ou outro autor, debido á defectuosa transmisión textual ou á falta de datos históricos que guiasen a investigación por esa vía. Rapidamente vin que era unha meta excesiva e aplicando criterios de restrición que afectaron entre outros casos os textos posttrobadorescos e os 'Lais de Bretanha', examináronse á luz do sistema comparativo retórico-estilístico os trece grupos de cantigas abordados no capítulo I. Para determinar as composicións que serían editadas e examinadas máis polo miúdo, tomáronse en consideración a escasa claridade das circunstancias codicolóxicas que rodeaban a súa transmisión e a ausencia de datos históricos fiábeis sobre os seus posíbeis autores, razóns que dificultaban a pescuda autorial por estas vías, así como a falta de consenso entre os investigadores anteriores para acadaren unha conclusión común.

O corpus quedou desta forma reducido a vinte cantigas que carecen na súa totalidade de atribución explícita, xa que todas están recollidas só no *Cancioneiro da Ajuda*. Por cotexo cos demais manuscritos e con axuda das fontes históricas, estes poemas son atribuíbeis (na maior parte dos casos) hipoteticamente a un, dous ou tres trobadores posíbeis.

A metodoloxía aplicada consistiu no exame das características literarias dos textos anónimos e a súa comparación coas das cantigas dos seus posíbeis autores. Desta maneira, se as semellanzas evidencian unha conexión estilística significativa entre uns e outros textos, conclúese que a unidade do grupo é debida a unha autoría común. A empresa resultou dificultada polo propio carácter xenérico das cantigas visadas, 'cantigas de amor' que veñen caracterizadas pola

adecuación a un modelo que permite escasas variacións literarias, desde un punto de vista actual. Para salvar este atranco, diversifiquei a focalización da análise literaria en varias direccións estilísticas, contemplando características xenéricas, lingüísticas, temáticas, retóricas e métricas.

As dificultades do traballo emprendido non remataron aí, mais unha vez salvadas con maior ou menor éxito, as conclusións tiradas desta análise conduciron á comprobación da hipótese de partida: o estilo dos trovadores medievais é recoñecíbel nos seus textos, por riba da consigna literaria de adecuación ao modelo esixida por vía de regra na 'cantiga de amor'. O contributo que supón este traballo aos estudos da lírica medieval galego-portuguesa vai dirixido duna banda ao incremento da obra de tres trovadores, Joan d' Avoin, Estevan Reimondo e Vaasco Perez Parda, con cantigas que anteriormente se consideraban anónimas. Este feito deberá terse en conta de cara a futuras análises e estudos dos seus cancioneros particulares. Por outra parte, demostrada a validez do método empregado para a resolución de problemas atributivos, será de utilidade o seu emprego para o esclarecemento de calquera outra dúbida autoral.

Pido desculpas polos numerosos erros que a seguir se descubrirán, sempre arteiramente agachados entre as liñas conseguindo fuxir do ollo corrector; polo carácter repetitivo deste traballo, pois igual que acontece coa 'cantiga de amor', a súa eficacia depende en grande medida da rixidez e sistematicidade na súa aplicación, que intentamos respectar ao máximo; pola descompensación dos capítulos, algúns extensísimos e outros mínimos, que talvez sería subsanábel con outro tipo de organización xeral; polo escaso aprofundamento en determinados aspectos (en particular os lingüísticos) que merecerían unha análise máis pormenorizada, en contraste coa atención quizais excesiva prestada a outros que finalmente resultan secundarios no conxunto do traballo (este desequilibrio débese a que foi elaborado en dúas etapas ben afastadas no tempo e guiadas por expectativas diferentes).

Con respecto a este último punto, sería desexábel completar este traballo coa análise comparativa retórico-estilística dos textos postrobadorescos, pero tamén sería interesante a súa aplicación ao resto das composicións que presentan dúbidas atributivas ou diverxencias nas atribucións, como queda dito. Nunha vertente máis literaria, foi difícil resistir a tentación que desviaba a nosa atención para a observación dos motivos literarios que sofren modificacións evolutivas na

cronoloxía do xénero da 'cantiga de amor', como teñen suxerido diferentes investigadores. Pero esa sería outra tese de doutoramento.

Para rematar, quero transmitir o meu máis sincero agradecemento ao profesor Carlos Paulo Martínez Pereiro pola súa imensa paciencia, só comparábel á xenerosa sabedoría que dezasete anos atrás tivo a ben comezar a compartir connosco. Por moitos anos.

Capítulo I

As cantigas anónimas na tradición manuscrita

1. Sobre a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa medieval

Manuscritos

Os textos que da lírica profana galego-portuguesa medieval nos restan hoxe, áchanse compilados en oito manuscritos dunha importancia que varía dependendo da súa antigüidade e mais dos elementos textuais que cada un deles fornece. Os cancioneiros da Biblioteca da Ajuda (A), da Biblioteca Nacional de Lisboa (B) e da Biblioteca Apostólica Vaticana (V)¹ recollen o groso destes textos, se ben non deixan de ser interesantes outros documentos de menor extensión hoxe conservados; é nestes tres códices onde atopamos as cantigas anónimas, así como as que presentan problemas atributivos, razón pola cal serán basicamente o noso centro de atención.

O cancioneiro máis antigo que se conserva, A², foi achado en Lisboa, na Biblioteca do Palácio da Ajuda, de aí a súa denominación. Confeccionado por volta do século XIII, está desgrazadamente inacabado; reservando o espazo para unha notación musical que nunca se lle chegou a acrescentar, contén algo máis de trescentas cantigas, na súa imensa maioría 'de amor' e carece de rubricas

¹ Optamos por seguir as siglas instauradas pola escola italiana en lugar das portuguesas CA, CB e CV, por seren máis simples e estaren máis amplamente difundidas nos nosos días entre os investigadores medievalistas.

² Como descrições completas do códice pódense ver a de Carolina Michaëlis que acompaña a súa edición crítica (MICHAËLIS, 1990, II: 135-179, edición no vol. I) e a de M^a Ana Ramos no estudo que acompaña a edición facsimilar do manuscrito. Existe tamén unha edición diplomática feita por Henry H. Carter (CARTER, 1941), a fragmentaria de Charles Stuart de Rothesay (STUART, 1823), a de Francisco Adolfo de Varnhagen (VARNHAGEN, 1849) e a devandita edición facsimilar con presentación de M. C. de Matos, N. S. Pereira e F. G. da Cunha Leão, estudos de J.V. de Pina Martins, M. Ana Ramos e o mesmo F.G. da Cunha Leão, e índices (*Cancioneiro da Ajuda*, 1994). Véxase tamén RAMOS / OLIVEIRA, 1993. No ano 2000 sufriu un novo restauro que afectou á ordenación dos folios, e que explicaremos no seu momento.

Máis recentemente, a próxima editora do códice, Mariña Arbor Aldea (ARBOR, 2004) xunto con Carlo Pulsoni informaron da descuberta dunha copia de A aparecida en Cracovia, na biblioteca Jagiellonska (Ms.Lusitan.fol.1). Trataríase da primeira transcripción até o de agora coñecida do códice levada a cabo por Stuart, previa á incorporación dos once folios descubertos en Évora e á ordenación dos mesmos realizada por Carolina Michaëlis. Outra copia, pertencente á Biblioteca da Academia das Ciéncias de Lisboa (Ms.Az.586), ofrece unha imaxe do volume tras da incorporación en bloco deses folios, antes da ordenación realizada por Carolina Michaëlis (ARBOR / PULSONI, 2004). M^a Ana Ramos pola súa parte ten fornecido importantes datos tirados da análise da copia de Cracovia (RAMOS, 2004). Para unha visión actualizada das diferentes edicións pódense ver ARBOR, 2005 e GONÇALVES, 2007, onde a investigadora portuguesa se declara partidaria de realizar "uma errata-corrige sistemática da edição diplomática do cancionero A por Carter, baseada nas observações de M. A. Ramos no Prefácio à nova reimpressão da edição Carter que a Imprensa Nacional tem no prelo" (GONÇALVES, 2007: 48), se ben fica a dubidar sobre a oportunidade da edición crítica deste cancionero (GONÇALVES, 2007: 48, 20-22).

atributivas³, razón que conduciu os primeiros investigadores que se ocuparon do seu estudo a pensar, nun principio, que se trataba da obra dun único autor, por demais anónimo⁴.

Canto a B e V, representan a etapa final da tradición manuscrita, tal como hoxe a coñecemos. Son dous códices moi semellantes canto ao contido e a estrutura; copiados na Italia do século XVI, presentan basicamente os mesmos autores coas mesmas cantigas e seguindo a mesma ordenación en liñas xerais; ambos os dous teñen partes que coinciden coa ordenación dos textos en A, feito que resultou determinante para establecer a autoría dos poemas deste cancionero.

Coñecido nun principio como Cancioneiro Colocci-Brancuti, B⁵ é o máis extenso dos dous e, embora lacunoso en determinados puntos, pode ser reconstituído case integralmente por cotexo con A, V e C⁶. Alberga máis de mil quíntas cantigas de todos os xéneros, con rubricas atributivas de perto de cento cincuenta trobadores e xograis diferentes. Unha fragmentaria e anónima Arte de Trovar⁷ dá comezo ao volume, e resulta esencial nos nosos días para comprendermos as regras preceptivas que rexían as composicións dos nosos poetas medievais.

³ A pesar de carecer de rubricas atributivas, hai determinadas marcas no código que delimitan a obra de cada autor (véxase RAMOS, 2005: 1337-1338, vol. 3).

⁴ Véxase "Resenha bibliográfica", en MICHAËLIS, 1990, II: 1-97. Segundo explica M^a Ana Ramos, en 1842 J. H. da Cunha Rivara dá a noticia da edición Stuart, e ao reparar no título dado por este editor, *Cancioneiro*, apunta: "sendo os versos todos de um só auctor (...)" (RAMOS, 2004: 21).

⁵ O citado apógrafo foi primeiramente así denominado pola asociación do nome do humanista que o mandou copiar no século XVI ao da familia condal propietaria con posterioridade do mesmo; a partir de 1924 e a raíz da súa incorporación á Biblioteca Nacional de Lisboa, adoptaría progresivamente a nova designación. Para unha descrición minuciosa do código véxase TAVANI, 1988a: 57-58. Canto ás edicións anteriores, Enrico Molteni fixo unha edición diplomática parcial (MOLTENI, 1880); unha transcripción do texto, inzada de erros, foi levada a cabo por Elsa Paxeco e José Pedro Machado (PAXECO / MACHADO, 1949-1964); unha edición facsimilar foi dada á luz pola Biblioteca Nacional e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 1982), anunciando a próxima aparición do segundo volume (con estudo literario, lingüístico e codicológico de Giuseppe Tavani, L. F. Lindley Cintra, Anna Ferrari e Elsa Gonçalves), mais a día de hoxe aínda non está publicado. Véxase tamén FERRARI, 1993a e as interesantes consideracións de Elsa Gonçalves sobre a acollida e o interese que mesmo hoxe suscitan as edicións diplomáticas dos manuscritos (GONÇALVES, 2007: 10-18, 48), así como a propósito das edicións facsimilares dos mesmos, que considera "um 'estímulo metodológico' imprescindível" (GONÇALVES, 2007: 47; 5-7). Esta investigadora avoga pola conveniencia de levar a cabo "a edição diplomática integral do cancionero B, feita por alguém que à competência paleográfica e codicológica (...) alie o conhecimento dos meios técnicos mais modernos para a decifração dos dados não perceptíveis a olho nu" (GONÇALVES, 2007: 48; véxanse tamén sobre as diferentes edicións do código as pp. 10-18 e 23-25).

⁶ FERRARI, 1979.

⁷ Foi editada e estudada por Jean-Marie D'Heur (D'HEUR, 1975b); o estudo ocupa as pp. 372-387, e nas pp. 321-322 pode verse unha relación das anteriores edicións desta obra. Máis recentemente, Giuseppe Tavani volveu editala en TAVANI, 1999. Véxanse tamén as interesantes reflexións de Martinho Montero Santalha na recensión sobre esta edición de Tavani en MONTERO SANTALHA, 2003. Pódese ver así mesmo TAVANI, 1993.

Pola súa parte, V⁸ reúne arredor de mil duascentas cantigas, que, salvante as lacunas dun e doutro manuscrito, coinciden basicamente coas de B. A lacuna situada no principio do códice podería ser parcialmente preenchida cunha folla solta, denominada V^{a9}, que se presume copia quiñentista do primeiro folio que iniciaría o códice V, ou un antecedente común de B e V, e que contén os *lais* con que tamén dá comezo B. Hoxe está incluída nun volume misceláneo da Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 7182).

A un outro voluminoso cancionero posteriormente descuberto, denominado da Bancroft Library (antes chamado de Berkeley), non se lle concede a mesma importancia que aos tres volumes anteriormente citados, dado que se trata dunha copia directa de V, en tempos coñecido como o Cancioneiro dum Grande de Espanha, que fora visto polo profesor Varnhagen en España en 1857. Adóitase sinalar mediante a sigla K¹⁰.

Agora ben, coñecemos outros documentos menos avultados que fornecen datos tamén relevantes. O primeiro que abordaremos é a denominada Tavola Colocciana 'Autori Portughesi' (C)¹¹. É un índice de autores conservado na Biblioteca do Vaticano confeccionado por Angelo Colocci, o humanista que mandou copiar os apógrafos italianos. Indica a numeración das cantigas de cada poeta fundamentalmente na orde que seguen B e V, feito que en ocasións axudaría a determinar a autoría de determinados textos contidos ben nestes dous códices, ou ben en A, nas partes que lles son comúns.

⁸ Ernesto Monaci fixo unha edición diplomática con descrición do códice (MONACI, 1875), que por "prestimosa e esgotadissima" Elsa Gonçalves considera necesario reimprimir "acompanhada de uma *errata-corrige*" (GONÇALVES, 2007: 48). Moi posterior é a reprodución facsimilar do manuscrito con introdución de L. F. Lindley Cintra (*Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana*, 1973) que Gonçalves estima necesario reimprimir "actualizando a "Introdução" com uma apostila que descreva a situação actual do códice" (GONÇALVES, 2007: 47; véxanse as pp. 10-18 e 22-23 sobre as diferentes edicións do códice). Véxanse tamén FERRARI, 1993b.

⁹ Para unha descrición do códice, edición diplomática e comparación con B, consúltase PELLEGRINI, 1959. Véxase tamén FERRARI / FERREIRA, 1993. Elsa Gonçalves móstrase partidaria de "reunir num pequeno volume os fac-símiles dos testemunhos parciais designados pelas siglas V^a, P e M que (...) andam dispersos por publicações de não fácil acesso; os fac-símiles ganhariam em funcionalidade, se fossem acompanhados da transcrição diplomática" (GONÇALVES, 2007: 47; véxase tamén a p. 16).

¹⁰ Unha descrición pormenorizada do manuscrito pódese ver en ASKINS, 1993a. O profesor Tavani tense referido a este códice coa sigla Vb (TAVANI, 2002: 89), mais K vén sendo a de máis amplo uso por parte da crítica. Véxase tamén ASKINS, 1993b. Elsa Gonçalves preconiza a conveniencia da reprodución fotográfica ou facsimilar deste manuscrito "a pesar da inutilidade da utilização do *descriptus* de Berkeley para a edición de texto", pois sería de grande utilidade tanto polo significado do mesmo na historia da transmisión da lírica galego-portuguesa como polo seu interese á hora de comprendermos a dinámica da reprodución dos manuscritos (GONÇALVES, 2007: 48; 7-9).

¹¹ Foi primeiramente abordado por Ernesto Monaci, quen fixo unha edición diplomática (MONACI, 1875: XIX-XXV), unha superficial descrición (p. IX) e unha primeira comparación con V (p. X); hoxe dispomos dunha descrición máis completa acompañada de edición crítica e fotografías do manuscrito, en GONÇALVES, 1976. Vacilouse moito tempo entre as siglas TC e C, parecendo ser esta última a que se instaurará definitivamente e que adoptaremos. Véxase tamén GONÇALVES, 1993a.

No ano 1990, foi descuberto na Torre do Tombo de Lisboa un pergamiño que alberga sete 'cantigas de amor' de Don Denis, xa coñecidas para nós, mais coa novidade da notación musical. Copiado por volta de 1300, está bastante deturpado por ter servido de capa a un códice do século XVI e por ser obxecto dunha fracasada tentativa de restauro. Segundo Manuel Pedro Ferreira, dadas as súas grandes dimensións e a disposición en tres columnas, parece ser un folio fragmentario dun cancionero colectivo perdido, e sinala como posibles siglas para el T, S ou PS. Nós indicáremolo coa sigla T¹².

Actualmente depositado na Pierpont Morgan Library de Nova Iorque, áchase o pergamiño que contén as sete 'cantigas de amigo' de Martin Codax transmitidas igualmente e pola mesma orde por B e V. O feito de os textos seren acompañados da notación musical outorga particular importancia a este manuscrito que denominaremos N¹³ e que os investigadores teñen datado a finais do século XIII, sendo pois coevo de A e de T.

Existen tamén dous pergamiños do século XVII que nos ofrecen unha 'tençon' entre Don Afonso Sanchez e Vaasco Martiinz de Resende. Reproducen unicamente o texto poético contido xa nos apógrafos italianos, mais fornecen o nome de familia do opositor de Afonso Sanchez, ausente das rubricas dos cancioneros. Unha das copias consérvase na Biblioteca Nacional de Madrid (M), e a outra na Biblioteca Municipal do Porto (P)¹⁴.

Dividindo estes testemuños en dous grupos, atendendo á contemporaneidade ou non do movemento cultural de que son mostra, A, T e N son documentos coevos da actividade da escola trobadoresca, e prevían acompañar o texto da notación musical como parte integrante e inseparábel da cantiga, mentres que B, M, P, V e K serían copias *a posteriori* do citado movemento literario; por esa

¹² FERREIRA, 2005: 1. Contén a reprodución fotográfica, edición paleográfica, crítica e un estudo aprofundado da notación musical, o relato dos avatares do manuscrito e fotografías do pergamiño no seu estado previo ao restauro e actual, en versión bilingüe portugués e inglés. Primeiramente propúxose denominalo coa sigla L (OLIVEIRA, 1992: 17-18, nota 3), pero ultimamente a crítica prefere estouttras.

Para os primeiros achegamentos ao manuscrito, consúltense SHARRER, 1991, e 1993a; tamén GUERRA, 1993, FERREIRA, 1993a, SHARRER, 1993b e GONÇALVES, 2007: 16-17.

¹³ Aínda se vacila na utilización da sigla que lle corresponde, entre R, PV e N, que será a que utilizaremos; unha descrición, edición crítica e reprodución fotográfica, pódese ver en CUNHA, 1956: 23-26, e a edición facsimilar de Manuel Pedro Ferreira en FERREIRA, 1986. Véxanse tamén TAVANI, 1988a: 59-60, FERREIRA, 1993b e GONÇALVES, 2007: 17-18.

¹⁴ De M existe unha edición diplomática feita por José Leite de Vasconcelos (VASCONCELOS, 1902). Pódese ver unha edición crítica coas variantes de M / P / V e tradución para o alemán de Carolina Michaëlis en MICHAËLIS, 1905, hoxe vertido para portugués (VIEIRA *et alii*, 2004: 487-519). En ARBOR, 2001, inclúense reproducións de ambos os testemuños (ARBOR, 2001: 360-361). Véxase así mesmo GONÇALVES, 2007: 5-7, 15-16, 47.

razón responden xa a intereses diferentes: organizanse como libro, como obxecto de lectura e non como cancións ou cantigas, fusión de letra e música. Esta última vai perdendo importancia até tal punto que se chega a obviar mesmo a súa transcripción.

Como vemos, son apenas nove os testemuños que nos restan do labor realizado pola escola trobadoresca nos séculos XIII e XIV. Oito deles presentan textos, e son susceptíbeis de seren reducidos a tres, xa que as cantigas de M, N, P, T e K están presentes tamén en A, B e V.

Transmisión dos textos

Cómpre, antes de continuarmos, ofrecer unha panorámica do que na actualidade se pensa que foi a xénese destes manuscritos, xénese que se acha na orixe do porqué das diferenzas entre eles, da mudanza de intereses co paso do tempo canto á importancia da reprodución da música nas cantigas, da organización dos cancioneiros por xéneros poéticos, da desaparición de determinados textos en posteriores copias..., en definitiva, e o que aquí máis nos interesa, das razóns que determinan que uns poemas estean perfectamente asignados a un determinado autor, e pola contra sobre outros pairan aínda dúbidas atributivas ou mesmo permanezan sumidos no máis absoluto anonimato.

Tanto Carolina Michaëlis como o profesor Giuseppe Tavani teñen abordado esta problemática da transmisión manuscrita e establecido as primeiras hipóteses que foron matizadas logo por parte doutros estudiosos; se ben a erudita alemá se esforzou en expoliar os documentos antigos a que tivo acceso na procura de noticias de manuscritos (descubertos ou por descubrir) que probasen a súa existencia, traxectoria ou datación (isto é, os elementos externos), as súas pesquisas non foron todo o proveitosas que cabería esperar¹⁵. O profesor italiano, pola contra, no canto de basear a súa investigación en elementos externos (xa expoliados, como se viu, por Michaëlis), examinou os elementos internos dos manuscritos conservados para asentar as súas hipóteses. Resumiremos pois o resultado das investigacións sobre a xénese dos cancioneiros, expoñendo en primeiro lugar a teoría do profesor Tavani e logo os oportunos contributos doutros investigadores que teñen axudado a deitar algo de luz sobre o escuro camiño percorrido polos cancioneiros no decorrer dos séculos.

¹⁵ Os seus resultados áchanse compilados en MICHAËLIS, 1990, II: 227-288.

Segundo as hipóteses do profesor italiano¹⁶, as cantigas galego-portuguesas eran postas por escrito en rótulos do tipo de N, para seren ofrecidos polos autores a colegas ou personaxes da Corte, ou simplemente aos xograres encargados de executalos publicamente¹⁷.

Posteriormente, as cantigas contidas nestes rótulos serían ordenadas en recollas máis amplas, quer contendo a obra dun só trovador¹⁸, quer dun só xénero poético, ou mesmo a de varios poetas relacionados pola pertenza a determinado grupo social ou xeográfico¹⁹.

Máis tarde, procederíase á compilación destes escritos nun único volume, que o profesor Tavani denomina o arquétipo da tradición manuscrita, ordenados os poemas por xéneros poéticos, isto é: 'cantigas de amor', 'de amigo' e 'de escarnio e mal dizer'; é plausíbel que este volume fose confeccionado por orde real na Corte de Afonso X, onde residía a maior parte dos autores.

Sobre este arquétipo sería copiado por volta de fins do século XIII, e na mesma Corte castelá, o *Cancioneiro da Ajuda*, copia que ficou incompleta, de aí que conteña unicamente cantigas de amor e que careza da notación musical.

Unha outra copia do arquétipo, feita xa en Portugal por mediados do século XIV e identificada co *Livro das Cantigas* que o Conde Don Pedro nomea no seu testamento²⁰, tería recibido no momento da súa execución, contributos máis recentes de autores posteriores aos incluídos no volume orixinal, se ben pertencentes aínda ás derradeiras xeracións da escola trobadoresca. As copias sucédense até o século XV, e van incluíndo, en sucesivas transcricións, textos cada vez máis tardíos, e mesmo por veces, como veremos, alleos á escola trobadoresca.

¹⁶ Véxase TAVANI, 1988a: 55-178. As súas hipóteses están hoxe reeditadas sen variacións de entidade en TAVANI, 2002: 91-130 ("...julguei portanto conveniente apresentar de novo (...) as hipóteses que formulei há mais de trinta anos", TAVANI, 2002: 99).

¹⁷ Véxase TAVANI, 1988a: 112, onde analiza algúns indicios destas recollas individuais nos cancioneiros de Airas Nunez, Joan Servando ou Martin Padrozelos dentro dos códices italianos.

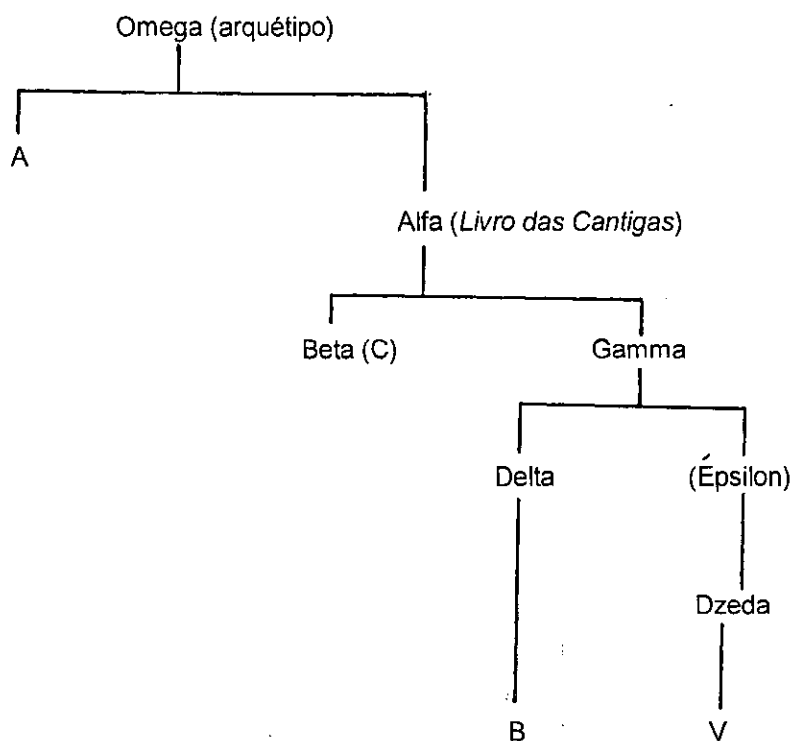
¹⁸ Podería ser o caso de T segundo Harvey Sharrer, pois sería un fragmento "de um cancionero individual, possivelmente o *Livro de Trovas de D. Dinis* registado no inventário da biblioteca de D. Duarte, ou, em vista do formato grande em três colunas, quizá parte de um cancionero colectivo genérico ou geral (...) produzido provavelmente no *scriptorium* de D. Dinis" (SHARRER, 1993a: 16).

¹⁹ Véxase OLIVEIRA, 1992: 32, nota 2, onde remete ademais para OLIVEIRA, 1988.

²⁰ MICHAËLIS, 1990, II: 244. Unha edición do testamento do conde áchase en SOUSA, 1946: 174-177.

Finalmente, dúas copias dun mesmo apógrafo, descendente á súa vez do *Livro das Cantigas*, aparecen na Italia de principios do século XVI, onde son mandadas transcribir por Colocci, dando como resultado os cancioneiros B e V.

Para facilitar a comprensión deste proceso, o profesor italiano realizou o seguinte 'stemma codicum':



E velaquí as xustificacións da suposta existencia de cada manuscrito, aínda segundo o profesor Tavani:

V contén textos postrobadorescos do século XV que non recollen B nin C²¹.

B e V son basicamente comúns canto ao contido (salvante as lacunas dun e doutro). Mandados copiar en Italia por Colocci no século XVI, conteñen ambos os dous textos postrobadorescos que non indica C e outros trobadorescos relativamente tardíos que si sinala o Índice²².

²¹ Os denominados *postrobadorescos* son textos alleos á produción da escola trobadoresca, e na súa maioría anónimos. Serán tratados máis adiante.

²² A denominación de *tardíos* para estes textos é de Tavani, e fai referencia aos poemas pertencentes á produción da escola trobadoresca, mais compostos no século XIV, xa nos últimos tempos da súa vixencia; de aí que C indique a súa presenza (TAVANI, 1988a: 92-99).

Tavani xustifica a existencia de Delta e Dzeda alegando que V presenta unha lacuna no principio. Colocci, decatándose dela, anotou "Manca da fol. ij infino a fol. 43", no recto do primeiro folio do códice. No recto do segundo, no alto á esquerda, aparece escrito "A fogli 90", e á dereita, o número 1 sobreposto a un preexistente 90. Logo segue unha numeración paralela á árabe ao longo do códice, en cifras romanas, que Tavani supón obra de Colocci como resultado da comparación de V con outro cancionero máis extenso (talvez Delta), diferente do orixinal de V (Dzeda). Ao ver que aquel enchía moitas das lacunas de V, mandaría facerlle unha copia, que sería B. Conterían os textos tardíos comúns a B, V e C, os postrobadorescos comúns a B e V e só Dzeda os exclusivos de V. Aparecen en Italia nos primeiros anos do século XVI, quizais enviados como galano nunha embaixada de Manuel I ao Papa León X, en 1514, da cal sabemos que formaba parte Garcia de Resende²³.

Tavani identifica Épsilon ben cun manuscrito diferente de Gamma, ou ben cunha fase deste máis deteriorada que a que deu orixe a Delta. Afirmar que a lacuna inicial de V non pode ser atribuída enteiramente a Dzeda, porque os textos que B contén no comezo non collerían nese espazo lacunoso no inicio de V indicado por Colocci.

En Épsilon ou en Dzeda serían copiados os textos postrobadorescos exclusivos de V, que son posteriores aos demais (os presentes en B e V, ou en B, V e C), segundo Tavani, cousa que determina a separación de Alfa e Gamma a fins do século XV.

O profesor italiano postula a existencia de Gamma polas coincidencias entre B e V, incluídos os erros comúns na base de lecturas erradas conservadas ou reconstituíbeis. Transmitiu parte dos textos serodios: os postrobadorescos recollidos en B e V e os tardíos comúns a B, V e C, o cal sitúa a súa confección a principios do século XV. Os segundos terían sido insertados neste códice, na Corte portuguesa, en espazos en branco do mesmo.

Segundo Tavani, é necesario supor a existencia de Beta (C) dado que C non pode ser a táboa de B, por certas diferenzas nas atribucións e porque non fai alusión á existencia do fragmentario tratado de poética. Tavani supón que C sería confeccionado ou copiado por Colocci tamén en Italia, a partir

²³ É significativo que Garcia de Resende formase parte desta embaixada, xa que era grande coñecedor da literatura medieval, como demostrou na súa compilación postrobadoresca, o *Cancioneiro Geral* (pode consultarse en ROCHA, 1973, e nunha edición máis recente, ALMEIDA, 1991).

deste códice. Beta conteria os textos tardíos comúns a B, V e C, o cal sitúa a súa elaboración por volta de fins do século XIV.

Beta e Gamma recollen unicamente os textos tardíos que sinala C no momento da súa confección.

A respeito de Alfa (*Livro das Cantigas* de D. Pedro, Conde de Barcelos), Tavani supón que se identifica co *Livro das Cantigas* que Dom Pedro de Portugal cita no seu testamento; sería unha copia de Omega, igual que A, pero máis completa (por isto Alfa non pode ter sido copiado de A, e tampouco á inversa, porque Alfa conteria textos de poetas posteriores á elaboración de A). Tería sido confeccionado na primeira metade do século XIV e conteria só os textos tardíos comúns a B, V e C.

É de supor que A tería sido copiado no 'scriptorium' de Alfonso X, polas semellanzas gráficas cos manuscritos das Cantigas de Santa María. Consérvase hoxe, sen rubricas e incompleto.

A existencia de Omega (arquétipo) está xustificada polas rubricas que conteñen B e V, porque, xa que non existen en A, e dada a coincidencia de textos entre os tres manuscritos nas partes que lles son comúns (salvo lacunas), hai que supor a existencia doutro cancioneiro anterior do cal terían sido copiados A e Alfa.

Tras da aparición de novos estudos codicolóxicos e análises dos manuscritos da lírica trobadoresca galego-portuguesa realizados desde 1974 por Jean-Marie D'Heur²⁴, Elsa Gonçalves²⁵ ou Anna Ferrari²⁶, foise botando algo máis de luz para o esclarecemento destes escuros problemas.

Os puntos de discusión fan referencia ao traxecto da tradición manuscrita entre Alfa e B / V, isto é, entre mediados do século XIV e principios do XVI; máis concretamente, céntranse na posibilidade de estaren B e V ligados máis directamente ao *Livro das Cantigas*, suprimindo pasos intermedios que resultarían superfluos. Neste sentido, sería C o índice de B, e non de Beta, única causa que xustificaría a existencia deste último. Liquidándose así mesmo Delta como antecedente deste cancioneiro, foron postas en causa algunhas das etapas intermedias admitidas por Tavani entre Alfa e B / V²⁷. A resolución deste problema, así como o das relacións entre B e V, ten acadado un relativo consenso no seo da

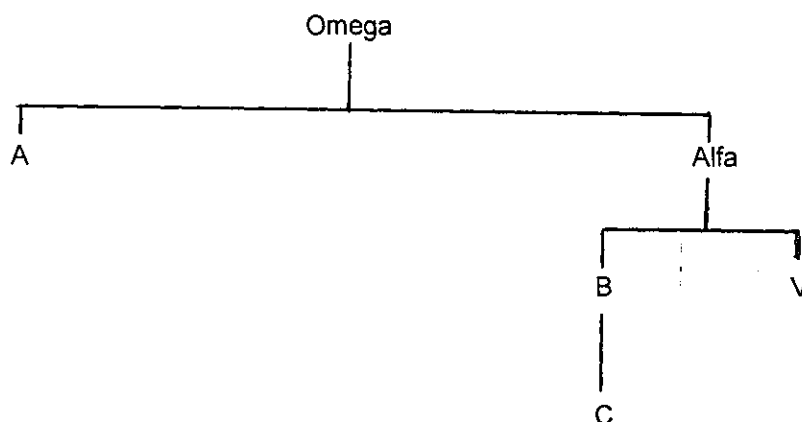
²⁴ D'HEUR, 1974 e tamén D'HEUR, 1984.

²⁵ GONÇALVES, 1976.

²⁶ FERRARI, 1979.

²⁷ SHARRER, 1993a: 25.

crítica²⁸, esperando quizais por unha análise codicolóxica de V que contribuíra a asentir hipóteses definitivas. O novo organigrama da árbore xenealóxica da tradición manuscrita da poesía lírica quedaría así simplificado²⁹.



Por outra parte, pairan aínda interrogantes sobre cuestións relativas á preservación da obra de arte oral como unión de poesía e música³⁰, ao modo de confección destes volumes e aos intereses que guiaban os compiladores canto á selección, modalidade e ordenación dos textos, cuestións que o profesor António Resende de Oliveira ten estudado ao longo de exhaustivos traballos³¹. As súas interesantes conclusións son resumidas a continuación.

O investigador portugués tira como resultado das súas pescudas que a heteroxeneidade cronolóxica dos autores dos textos presentes en B e V é indicativa da súa inserción nos cancioneiros en varias etapas³².

²⁸ Véxase TAVANI, 1988a: 123-178, onde trata de rexeitar as obxeccións á súa teoría propostas por Jean-Marie D'Heur e Elsa Gonçalves.

²⁹ GONÇALVES, 1993b. M^a Ana Ramos ten avanzado recentemente certos datos que situarían o cancioneiro A nun estadio máis alto na tradición manuscrita, polo feito de reservarse espazo no manuscrito, á espera da incorporación de novos textos (RAMOS, 2005: 1349, vol. 3).

³⁰ Para unha visión das relacións entre estas artes na historia da literatura galega, especialmente na época medieval pódese ver VILLALTA, 1999: 19-39; véxase tamén ZUMTHOR, 1972, 1987 e LAGARES, 2006: 99-104.

³¹ Especialmente na súa tese de doutoramento, OLIVEIRA, 1992.

³² O profesor Resende ten realizado previamente as pertinentes pescudas biográficas sobre os trobadores e xograres en cuestión, sen esquecer o importante labor nesta liña que teñen desempeñado tanto Dona Carolina Michaëlis (MICHAËLIS, 1990, II: 293-579), como os estudiosos dos múltiples cancioneiros particulares.

de acordo com as zonas destacadas e com a cronologia dos trovadores e jograis nelas incluídos, podemos dividir esse processo em, pelo menos, duas fases: uma situada no séc. XIII, na qual as composições nos aparecem organizadas por secções e a ordenação dos autores obedece à sua maior ou menor antiguidade no contexto desta manifestação cultural, e uma outra situada já no séc. XIV e concluída por volta de meados deste século, onde os critérios de organização anteriores foram claramente abandonados. Finalmente, dado que esta segunda fase se situa na parte final de cada uma das secções dos cancioneiros quinhentistas, ela ter-se-á realizado, no essencial, por mero acrescento de novos autores a cada uma das secções preexistentes³³.

Deste modo, na primeira recolla terían sido compiladas e ordenadas as composicións de autores activos fundamentalmente nos tres primeiros cuarteis do século XIII; a segunda intervención incrementaría o elenco con novas composicións e autores, na súa maioría activos na segunda metade do século XIII e na primeira do XIV³⁴. Nesta segunda intervención, a intención que movía o compilador era xa ben diferente da que inspirara o primeiro.

Na verdade, ao espírito de selección e organización nela visíbeis sobrepõe-se agora a urgência de tudo preservar³⁵.

É esta a maneira de que, na época de decadencia da escola trobadoresca, se perda o interese por salvagardar a notación musical, e mesmo a organización dos textos por xéneros poéticos, dando preferencia á conservación de todo o material poético posíbel, como sinala a rubrica que antecede as dúas cantigas de amor de Vidal, xudeu de Elvas, situadas após dunha serie de cantigas de amigo.

Estas duas cantigas fez ùu judeu d'Elvas, *que avia nome Vidal, por amor d'ũa judia de sa vila que avia nome Dona. E, porque é ben que o ben que home faz se non perca, mandamo-lo 'screver; e non sabemos máis dela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada ùa*³⁶.

³³ OLIVEIRA, 1992: 49.

³⁴ OLIVEIRA, 1992: 53.

³⁵ OLIVEIRA, 1992: 48.

³⁶ LAGARES, 2000: 174. A rubrica precede as cantigas B 1605-1606 / V 1138-1139.

O profesor Resende indica ademais unha terceira intervención, cronoloxicamente posterior, que considera fóra do seu ámbito de estudo. Trátase dese reducido número de composicións alleas á tradición trobadoresca que, presentes en B e en maior número en V, foron insertadas subrepticamente na tradición manuscrita, en espazos en branco deixados polos amanuenses. Dado que a maior parte delas non teñen rubrica atributiva, durante moito tempo a súa hoxe evidente posterioridade pasou inadvertida, e foron atribuídas mecanicamente aos autores dos textos que as precedían. Isto deu lugar a algunha errada conclusión, por exemplo ao situaren diversos estudiosos na lírica medieval profana galego-portuguesa a orixe do verso de arte maior³⁷.

A partir dos anos sesenta os traballos de profesores como Giuseppe Tavani³⁸, Luciana Stegagno Picchio³⁹, Jean-Marie D'Heur⁴⁰, Giulia Lanciani⁴¹ ou Anna Ferrari⁴² puxeron de relevo a subrepticia presenza destas interpolacións posttrobadorescas nos cancioneros quiñentistas. Unha análise métrico-lingüístico-estilística dos mesmos levou estes estudiosos a concluír que a súa feitura concordaba coa dos textos presentes no *Cancioneiro de Baena* ou no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, ficando, portanto, fóra do ámbito cultural da escola trobadoresca peninsular, mais coevos ao momento da súa inserción nos manuscritos.

Foi con base en parte destes textos, detectados primeiramente polo profesor Tavani, que o erudito italiano tentou o establecemento dunha hipotética cronoloxía para os seus supostos "cancioneiros intermedios", que pasamos a resumir:

V contén interpolacións posteriores que non recolle B, mais hai textos posttrobadorescos comúns a B e V que, obviamente, non contempla C. Así pois, Delta e Dzeda conterían as interpolacións comúns a B e V e só Dzeda as exclusivas de V. Estas últimas terían sido copiadas en Épsilon ou Dzeda, xa que son poemas de confección posterior aos comúns a B e V, segundo Tavani, cousa que determina a separación de Alfa e Gamma a fins do século XV.

³⁷ CLARKE, 1940.

³⁸ TAVANI, 1988a: 317-349.

³⁹ STEGAGNO, 1979: 111-141.

⁴⁰ D'HEUR, 1975a.

⁴¹ LANCIANI, 1975-1976; 1977.

⁴² FERRARI, 1979.

Gamma, pola súa parte, tería transmitido os textos postrobadorescos recollidos en B e V, o cal situaría a súa confección a principios do século XV. Deste modo, estas cantigas terían sido insertadas neste códice con posterioridade á súa elaboración, mais aínda na Corte portuguesa, en espazos en branco do manuscrito.

Tirando do mesmo fío, Tavani sitúa a elaboración de Alfa por mediados do século XIV e a de A no século XIII, datos que, por outra banda, sempre foron elo de consenso no seo da crítica⁴³.

⁴³ TAVANI, 1988a: 92-99.

2. O anonimato nos cancioneros medievais galego-portugueses

Concepto de anonimato

De maneira xeral, e sen afán de aprofundarmos na análise do concepto, un texto pode ser considerado anónimo por múltiples causas, que podemos dividir en dous grupos con base na contemporaneidade ou non do momento de produción, isto é, con base na vontade do autor de asinar os seus textos co seu nome ou de non facelo; denominaremos o primeiro caso 'anonimato involuntario' e o segundo 'anonimato voluntario'.

1. Anonimato involuntario

- a. Por ausencia absoluta e, presumiblemente, non propositada, do nome do autor (anonimato involuntario total).
- b. Porque o nome ou a parte do nome do autor que se relaciona co texto non o identifica suficientemente e non se teñen máis noticias del (anonimato involuntario parcial).

2. Anonimato voluntario

- a. Porque o verdadeiro autor asina o texto baixo un pseudónimo ou nome descoñecido (anonimato voluntario verosímil).
- b. Porque o texto está atribuído a un personaxe de ficción sen revelar o nome do verdadeiro autor (anonimato voluntario inverosímil).

Centrémonos agora nos textos anónimos da nosa lírica profana medieval. As causas que fan dunha cantiga un texto espúreo non son sempre as mesmas para todas elas, dependendo esta condición, en grande maneira, da posición que ocupe cada cantiga ou serie de cantigas na tradición manuscrita.

Cómpre termos en conta que na súa época de produción, os textos que hoxe caeron no anonimato non tiñan tal condición. Todos estaban perfectamente atribuídos e todos foron copiados nos manuscritos coa vontade de conservación para o futuro da obra artística dun poeta, obra que se

compuña inseparabelmente de música e texto, de aí a denominación 'cantigas' coeva ao seu momento de elaboración⁴⁴.

Un factor determinante para converter unha cantiga en espúrea é a ausencia de rubrica atributiva. A maior parte das composicións contidas nos cancioneiros van encabezadas por unha rubrica que explicita o nome do autor e ás veces fornece outros datos a propósito da composición ou da biografía do poeta⁴⁵. Apuntabamos máis arriba que A non contén rubricas atributivas, cousa que levou os primeiros eruditos que se ocuparon deste códice a pensar que era a obra dun só anónimo autor⁴⁶. Con todo, este cancioneiro reserva o espazo en branco da extensión de un verso no final de cada serie de cantigas dun autor, previsto quizais para incorporar alí nunha fase posterior da confección do manuscrito, o nome do poeta⁴⁷. Só a descuberta de V e B revelou a paternidade múltipla das cantigas transmitidas por A, mais aínda así, non desvendou o enigma da autoría de todas elas, dado que os tres manuscritos non son idénticos, e hai casos de textos de A que lle son privativos.

Así pois, o feito de que hoxe haxa cantigas que carezan de rubricas atributivas é debido aos avatares da tradición manuscrita, e non á vontade de non atribución no momento da súa composición. Estamos pois ante casos de 'anonimato involuntario total'. Por outra parte, sabemos que os posíbeis autores pertencen probabelmente ao elenco de poetas xa presentes e coñecidos nos cancioneiros⁴⁸, de

⁴⁴ Como vimos anteriormente en palabras de Resende, o interese de conservar a música das cantigas foi decaendo co paso do tempo. Podemos pensar que isto foi debido ao ánimo de aforrar espazo nos pergamiños, pois o papel andaba escaso na época, ou á escaseza de amanuenses que anotasen a música. Un indicio desta suposición podémola achar no feito de que no inacabado *Cancioneiro da Ajuda* falta por completar o traballo do iluminador, pero non hai rastro ningún de que o encargado de acrecentar a notación musical nos espazos deixados en branco a tal efecto tivese comezado sequera o seu traballo. Todo indica que o labor era realizado en fases sucesivas: primeiro, o texto, logo as iluminuras, e finalmente a notación musical. A segunda fase ficou sen rematar e a terceira non se chegou a encetar sequera. Todo isto, unido a unha diminución do interese por preservar a notación musical fronte ao auxe do texto escrito que ha de prevalecer en diante e para sempre, acabará por provocar a mutilación da obra de arte e por converter unhas manifestacións literarias orais en literatura escrita (OLIVEIRA, 1992: 48).

⁴⁵ Para un estudo minucioso das rubricas explicativas, véxase LAGARES, 2000.

⁴⁶ O profesor Varnhagen declarou que a lectura atenta do *Cancioneiro da Ajuda* o convencera de que as cantigas "pertencem todas a um só, e não a diversos auctores diferentes" (VARNHAGEN, 1849: 4), ao que responde o profesor Asensio, "Percibía el bosque, no los árboles; la uniformidad monótona y no los caracteres individuales" (ASENSIO, 1970: 133).

⁴⁷ RAMOS, 1986a.

⁴⁸ No caso das cantigas trobadorescas privativas de A, á escola trobadoresca vixente no século XIII, mentres que os autores das composicións posttrobadorescas haberá que buscalos entre os que conforman o elenco das recollas posteriores.

maneira que, máis que de anonimato, deberíamos falar de perda de atribución, ou mellor aínda, de autores non identificados⁴⁹.

Agora ben, cómpre facer aquí unha advertencia relativa a cinco composicións, únicos textos no corpus que difiren do resto canto ao tipo de anonimato que os caracteriza. Trátase dos 'Lais de Bretanha'⁵⁰, que se encadrarían na nosa clasificación no apartado do 'anonimato voluntario inverosímil', pois efectivamente levan rubricas atributivas, pero estas rubricas indican como autores personaxes de ficción, pertencentes ao marco literario da *Materia de Bretaña*, e que esconden a verdadeira autoría dos poemas.

Cantigas anónimas

Vexamos pois, en primeiro lugar, os casos de anonimato dos textos recollidos exclusivamente en A, que non son tampouco todos parellos. Na verdade, o feito de que A conteña poemas privativos determina dentro do conxunto destas composicións varios grupos:

1. Poemas ou grupos de poemas dun mesmo autor segundo A, que non constan en B nin en V e tampouco indica C (grupos 6º, 10º).
2. Composicións que, se ben non transmiten B e V, si sinala C, contendo A, B e V (e tamén C) pola mesma orde, cantigas inmediatamente anteriores ou posteriores ás anónimas que contén A, atribuídas a un autor identificado polos apógrafos italianos e/ou por C. No conxunto destes poemas, podemos facer unha subdivisión:
 - a. Poemas que transmite A e que faltan en B e V, pero coinciden numericamente cos que apunta C (grupo 2º).
 - b. Cantigas na mesma situación que as anteriores, pero que non coinciden co número de textos indicados en C (grupo 3º).
3. Só algunhas das cantigas que figuran en A como obra dun mesmo autor son recollidas por B, V e C (grupos 1º, 4º, 5º, 8º), con dous casos especiais a termos en conta:

⁴⁹ En determinadas 'cantigas de amigo' de Joan Garcia de Guilhade ponse de manifesto, mediante o recurso da 'autonomatio', a vontade do trovador de ser recoñecido como autor deses textos, pois neles, a 'amiga' se refire ao seu amado designándoo polo seu nome, *Joan Garcia* (véxase BERTOLUCCI, 2002: 24-27).

⁵⁰ B 1 - B 5 / Vª 1 - 5.

- a. Embora todas sexan atribuídas ao mesmo autor, aparecen en orde diferente que en A, e mesmo salferidas en diversos locais dos manuscritos italianos (grupo 9º).
- b. Textos na mesma situación que os anteriores, mais con atribución a autores diferentes (grupo 7º).

Examinemos agora a situación do campo dos chamados textos postrobadorescos contidos nos cancioneiros; como fica dito, estes textos non pertencen á produción literaria da escola trobadoresca durante o século XIII e primeira metade do XIV, senón que foron posteriormente insertados ao longo do tempo en espazos que os copistas deixaran en branco nos cancioneiros xa confeccionados, e que foron conservados en copias sucesivas dos mesmos. Quenquer que fose a persoa que neles os copiou, viu nestes poemas unha semellanza estilística e lingüística⁵¹ suficiente cos producidos tempo atrás polos trobadores e xograis galego-portugueses, semellanza que realmente estaba na base de produción dos mesmos, aínda que a intención dos poetas fose meramente imitativa dun estilo de poetar xa extinto⁵². Por outra parte, esta semellanza "enganou" durante moito tempo a estudiosos e eruditos, que só duns anos para aquí comezaron a sospeitar e desvendar o seu carácter posterior⁵³.

Non todos os textos postrobadorescos insertados subrepticamente nos cancioneiros son anónimos, e os poucos que están atribuídos poden servir de importante axuda no seu estudo. En total suman doce, dos cales nove son espúreos e unicamente tres levan atribución⁵⁴. Certamente, todo apunta para que a súa inserción nos cancioneiros non fose levada a término de vez, senón paulatinamente e en diferentes etapas da tradición manuscrita, pois algúns aparecen en ambos os

⁵¹ Sobre a lingua das cantigas galego-portuguesas véxase LAGARES, 2006.

⁵² Referíndose a estes poemas, di Ricardo Polín "encontrámonos perante unha pequena antoloxía de textos que veñen compensar en parte ese baleiro no que parece térense sumido as letras portuguesas que median entre os vellos cancioneiros e mailo de Resende [...], compartindo coa escola galego-castelá o privilexio de se-lo derradeiro testemuño vivo do espírito e máis da lingua do trobadorismo galego-portugués e compensando -en certa medida- un século de silencio da musa occidental" (POLÍN, 1994: 125; véxase tamén POLÍN, 1997).

⁵³ Valla como exemplo o caso da composición postrobadoresca *Dona e senhora de grande valia*, que foi tomada por investigadores da sonda de Dorothy Clarke (CLARKE, 1940: 202-212), entre outros, por unha das primeiras manifestacións na península do verso de arte maior, pensando que o poema pertencía á época trobadoresca; máis inexplicable é o caso da estudiosa italiana Eriide Reali, quen no seu traballo *Le "cantigas" di Juyão Bolseiro*, lonxe de sinalar a obvia rareza do texto indicativa da súa posterioridade, e rexeitando a opinión de Paxeco-Machado neste sentido, declara que "il problema non ha, comunque, che un valore marginale" (REALI, 1964: 2, nota 5).

⁵⁴ A Alvaro Afonso, cantor, a Diogo Gonçalves de Montemor o Novo (véxase a edición en RODIÑO, 1999), e a Fernand' Eanes.

códices italianos (íntegros ou fragmentarios), con numeración propia ou como engádegas, e outros só nun deles⁵⁵. O feito de que a disposición nos cancioneiros difira de caso para caso fai supor que o modo de transmisión, e polo tanto, de integración na tradición manuscrita, non foi idéntico para todos⁵⁶.

Atendendo agora á situación dos 'Lais de Bretanha', vemos que aparecen no encabezamento de B e con escasas variantes en V^a. Están así mesmo indicados en C, con algunhas diferenzas no texto das rubricas de Colocci en italiano⁵⁷.

Dona Carolina Michaëlis realizou as seguintes reflexións sobre o anonimato destes textos.

(...) sendo pelo contrario as unicas [cantigas] no cancionero que foram ideadas e architectadas como obra de personagens diversos, estrangeiros, *ficticios*. As unicas que por isso precisavam de explicações em prosa. As unicas que, pelo mesmo motivo, não estão assignadas por trovadores peninsulares, trazendo indicação só do nome dos heroes e das heroínas a que as novellas do cyclo bretão as attribuiam. Ou então as unicas *anonymas*, caso não queiramos acreditar que o colleccionador, sem distinguir entre historia e ficção, as considerava e propagava, com ingenua seriedade, como invenções de *Elis Duque de Sansonha* [...]; *Quatro*

⁵⁵ a. Só aparecen en B: *Senhor genta*, anónima, aínda que con atribución implícita en B e C a Joan Lobeira.

b. Só aparecen en V: *Nojo tom' e quer prazer*, fragmento anónimo, atribuído implicitamente a Fernan Velho; *Luis Vaasques, depois que parti*, de Alvaro Afonso, cantor; *Dona e senhora de grande valia*, anónima, copiada tras do grupo de cantigas atribuídas a Juião Bolseiro.

c. Con numeración propia en V e engadidas en B: *Como omen ferido con ferro e sen pao*, de Diogo Gonçalves de Montemor o Novo e catro fragmentos anónimos que findan o grupo de cantigas de Roi Martinz do Casal.

d. Con numeración propia en B e V: *Pero muito amo muito non desejo*, anónima, con atribución implícita a Don Denis; *Do Port' and' e vou mudar*, de Fernand' Eanes; *A quantos saben trobar*, fragmento anónimo, atribuído implicitamente a Afons' Eanes do Coton.

⁵⁶ Tendo presentes as conclusións do profesor Tavani sobre a xénese da tradición manuscrita, podemos deducir tras dunha primeira ollada que os poemas clasificados como b. e c. están relacionados: probabelmente nos casos c., o copista tería tido acceso a un antecedente de V en que xa estivesen copiados estes textos, copiándoos así no antecedente de B, quizais despois da confección de C, e insertándoos de maneira que non alterasen a numeración xa existente.

Canto aos poemas do apartado d., deberon de ser insertados na tradición manuscrita nun nivel superior, e anterior á confección de C, posto que a lista sinala os seus números, mais sen indicar o cambio de autor. Destes textos, só *Do Port' and' e vou mudar* é de autor coñecido, Fernand' Eanes, mais o copista de B non transcribiu a cantiga, limitándose a apuntar o número e deixando en branco o espazo correspondente. Aquí debemos supor que este copista detectou certas irregularidades nesta composición e mais en *A quantos saben trobar*, que o decidiron a non transcribir a primeira e só o primeiro verso da segunda; en cambio, o amanuense encargado da copia de V, si o fixo.

Finalmente, a cantiga do apartado a., *Senhor genta*, é un caso estraño de transmisión, pois, por unha banda, está copiada en dous lugares diferentes, a primeira parte en B 244 e a segunda en B 246bis, e por outra, é a única composición postrobadoresca que transmitiu unicamente B (véxanse BELTRÁN, 1988, 1991).

⁵⁷ Son os seguintes: *Amor, des que m' a vos cheguei*, con atribución a 'Elis o Baço, Duque de Sansonha'; *O Marot aja mal grado*, atribuída a 'quatro donzelas de Irlanda'; *Mui gran temp' á, par Deus, que eu non vi*, con atribución a 'Don Tristan o Namorado'; *Don Amor, eu cant' e choro*, con rubrica atributiva a Don Tristan; *Ledas sejamos ojemais!*, atribuída a unhas 'donzelas' en B, pero coa rubrica en C 'Don Tristan per Genevra' (véxase LAGARES, 2000: 105-109).

*donzellas de Irlanda [...]; Don Tristan, o Namorado [...]; Damas addidas, na Ilha da Ledice, á casa comun de Lançarote do Lago, uma filha do rei Pelles e o filhinho de ambos, o casto Galaaz [...]. As unicas ainda, que versando sobre assumptos bretonicos, merecem o titulo de lais [...]. As unicas emfim que vemos classificadas de tradução*⁵⁸.

Efectivamente, nunha rubrica do segundo 'lais' apuntada por Colocci a pé de páxina no tratado fragmentario de poética (fol. 4v), a composición é calificada como "cantiga (...) tornada em linguagem palavra por palabra", isto é, verso por verso, e a profesora Michaëlis deu localizado tres dos orixinais en manuscritos franceses. Así pois, percíbese de forma ben clara a especificidade destes cinco textos, polo seu especial carácter autorial e polo seu proceso de composición, único no corpus das cantigas dos cancioneiros⁵⁹.

Canto á súa época de entrada nos manuscritos, débemola situar tardiamente, mais ainda dentro da produción da escola trobadoresca. Tardiamente, porque o tema que tratan, o ciclo bretón, non entra na península até os reinados de Alfonso X en Castela e Afonso III o Bolonhês en Portugal, quen se tería afeccionado a eles en Francia, pois segundo Dona Carolina,

ás ultimas novidades em prosa sobre *matière de Bretagne* -predilecção que, propagando-se, devia mais tarde ou mais cedo, creio que na mocidade de D. Denis, conduzir á nacionalização dos textos franceses, e pouco depois a imitações⁶⁰.

O cal conduce a mediados do século XIII a toma de contacto coa materia artúrica na península. E dentro aínda da produción da escola trobadoresca, diciamos, porque, en opinión de Giuseppe Tavani, ocupan a mesma posición principal "quer em B, quer em C, e que, portanto, devem ter confluído na tradición ao nivel de [alfa]"⁶¹. Sinala o profesor italiano que probabelmente os tres folios de Vª teñan saído da biblioteca de Colocci, pero que non parecen representar un fragmento dun cancionero máis amplo, concordando coa opinión do editor de Vª, Silvio Pellegrini. Por outra parte, este estudioso xa

⁵⁸ MICHAËLIS, 1990, II: 480.

⁵⁹ Sobre os 'lais' galego-portugueses pódense ver SHARRER, 1988 e FERRARI / FERREIRA, 1993.

⁶⁰ MICHAËLIS, 1990, II: 512.

⁶¹ TAVANI, 1988a: 107-108.

detectara algunhas variantes notáveis entre V^a e B que excluían unha filiación directa entre os dous manuscritos e permitían igualmente soste que non son dúas copias do mesmo manuscrito⁶².

Así, os dous profesores italianos coinciden en que non resta outra posibilidade que a de V^a e B seren copiados de dous manuscritos diferentes, pero que, tomando conta da grande semellanza dos dous textos, remonten a un arquétipo común. Tirando deste fío, Giuseppe Tavani opina que V^a sería copia, directa ou indirecta, dun rótulo análogo a R, M e P, e que se situarían no primeiro estadio do labor de elaboración das compilacións trobadorescas, como queda dito⁶³. Pola contra, Anna Ferrari discrepa e inclínase pola opción contraria, despois dunha detida revisión dos elementos codicolóxicos de V^a e B. Aclara esta profesora que, se ben o autor material (non ficticio) dos 'lais' fica no anonimato, podería tratarse moi ben do Conde D. Pedro; o que queda fóra de toda dúbida é que é un só poeta o autor dos cinco 'lais'⁶⁴.

A modo de resumo, seguindo a breve sistematización que presentamos ao principio deste epígrafe, achámonos por unha parte diante de casos de 'anonimato involuntario total', que envolve tanto os textos trobadorescos exclusivos de A como os posttrobadorescos anónimos que conteñen B e V; por outra banda, os cinco 'Lais de Bretanha' supoñen o único caso nos cancioneiros de 'anonimato voluntario inverosímil'.

⁶² PELLEGRINI, 1959: 196-198.

⁶³ TAVANI, 1988a: 108.

⁶⁴ FERRARI, 1993c.

Pescudas autoriais

Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a primeira investigadora que se ocupou a serio do estudo do códice da Ajuda, tivo a oportunidade de cotexalo cos manuscritos da Vaticana e da Biblioteca Nacional de Lisboa, e tamén coa Tavola Colocciana. Foi ela a primeira que detectou, abordou e tentou esclarecer os casos de anonimato do *Cancioneiro da Ajuda*⁶⁵.

Outros estudiosos forneceron así mesmo novos elementos de xuízo sobre estes problemas atributivos, principalmente Giuseppe Tavani⁶⁶, Jean-Marie D'Heur⁶⁷ ou António Resende de Oliveira⁶⁸, se ben numerosos investigadores se sentiron seducidos polas controversias atributivas, mais tratando o problema como secundario á hora de realizaren estudos particulares da obra dun único autor, ou como contributos en comunicacións nos congresos medievalistas⁶⁹. Neste sentido, é destacábel o labor levado a cabo polos autores dos volumes da *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, que reúnen as referencias bibliográficas aos traballos referidos a cada cantiga, e tratan das dúbidas atributivas sobre as composicións, ademais de dedicaren un capítulo á parte aos textos anónimos e xustificaren en cada caso as razóns polas cales os consideran espúreos ou debidamente atribuídos. Tamén ofrecen unha panorámica dos datos histórico-biográficos sobre os autores.

Se ben o cancionero A non fornece rubricas atributivas, como dixemos, si que presenta certas marcas que separan a obra dos diferentes autores. Trátase das iluminuras no comezo do grupo de cantigas de cada autor, e dun espazo en branco da extensión dun verso no final da serie. Mais preséntasenos aquí un problema non pequeno: as lacunas que conteñen moitos trechos do manuscrito, que Michaëlis detectou en cantidade de 26. Estes espazos lacunosos dificultan nalgúns casos o coñecemento da extensión exacta da obra de determinados autores, sobre todo a propósito de textos susceptíbeis de seren cotexados coas partes comúns con B e / ou V, e mesmo coas informacións de C, como veremos máis adiante. Máis outro problema engadido é que B / V presentan así mesmo non poucas lacunas; foi Carolina Michaëlis quen levou a feliz término a primeira tentativa de reconstitución

⁶⁵ MICHAËLIS, 1990, II: 293-579.

⁶⁶ TAVANI, 1967.

⁶⁷ D'HEUR, 1975a: 17-100.

⁶⁸ OLIVEIRA, 1992.

⁶⁹ Máis para diante, ao estudarmos cada caso en particular serán reseñadas as oportunas referencias bibliográficas.

das mesmas en A, por comparación entre este e os códigos italianos⁷⁰, mais outros profesores como M^a Ana Ramos⁷¹ ou Resende de Oliveira⁷² completaron máis recentemente as súas apreciacións, como iremos sinalando cando cumpra.

Dada esta situación, os métodos de que se serviron os eruditos para chegaren a un esclarecemento satisfactorio das dúbidas sobre a paternidade das cantigas en causa son de diverso carácter, codicolóxico ou histórico. Os métodos resultantes da comparación entre os tres manuscritos, en xeral, e canto ás composicións anónimas exclusivas de A, son basicamente os seguintes:

1. Caso de estar atribuído en B, V e / ou C algún poema presente no *Cancioneiro da Ajuda*, todo o grupo que este código indica como obra do mesmo autor atribúeselle automaticamente (sempre que non haxa lacunas de arredor), se ben á hora de relacionar o peculio enteiro do autor acostúmase facer unha aclaración sobre esta sombra de inseguridade atributiva.
2. En partes comúns a A, B e V, caso de non apareceren nos dous últimos cancioneiros ningunha das cantigas que A atribúe a un mesmo autor, pero si estaren indicadas en C, óptase por confiar na atribución de C, sobre todo cando a falta do autor nos códigos italianos é debida a unha pequena lacuna; con todo, é conveniente indicar o seu carácter hipotético, posto que neste caso nada pode garantir a suposta identidade dos tres códigos.
3. Aínda máis inseguro é o que acontece cando a situación é a mesma que no caso anterior, pero a lacuna de B e V inclúe, segundo C, máis dun autor, isto é, cando esta lacuna é de maior extensión que a anterior; ante esta situación, hai estudiosos que optan pola contaxe numérica das cantigas reseñadas por C e que supostamente estarían incluídas en A nesa mesma zona, malia o arriscado do procedemento por non podermos ter a certeza da identidade absoluta entre o número de cantigas contidas porventura nun e noutros códigos; diante da mesma situación,

⁷⁰ A relación de textos que porventura encherían estas lacunas segundo Michaëlis, pódese ver en MICHAËLIS, 1990, I: 625-908. Véxase así mesmo LPGP: 1003-1025, e RON, 2004.

⁷¹ RAMOS, 1986a.

⁷² OLIVEIRA, 1992.

outros investigadores optan por daren creto non á contaxe numérica das composicións, senón simplemente á ordenación dos autores en A e C, método menos espectacular canto aos resultados, se ben máis seguro por ser menos arriscado.

Estes son basicamente os procedementos utilizados polos estudiosos para a identificación das composicións de A que dalgún xeito se poden relacionar cos demais manuscritos; desta maneira, non había forma ningunha de atribuír a quenquer que for os poemas transmitidos por A en zonas non comúns a B e V, poemas que, definitivamente, ficaban no simple anonimato.

Mais António Resende de Oliveira, combinando os métodos anteditos con elementos extraídos dos resultados das súas investigacións históricas, conseguiu dar máis un paso cara á resolución de certos casos de anonimato. O erudito portugués, cotexando os manuscritos italianos e o da Ajuda chegou á conclusión de que, polo menos nas súas primeiras partes, que coinciden coas zonas que respectan a tripartición por xéneros, os códices quíñentistas seguen en xeral a mesma orde de autores, ordenados ben cronolóxica, ben xeográfica ou socialmente en cada sección, e que coincide basicamente coa seguida por A nas súas 'cantigas de amor'. Isto permitiulle aventar certas hipóteses que serán abordadas no seu momento, canto á autoría de cantigas cunha paternidade que era, até agora, discutíbel ou mesmo completamente descoñecida⁷³.

Polo que respecta aos textos anónimos postrobadorescos, nunca se ten abordado o difícil labor que supón a pescuda da súa posíbel paternidade, cousa que se debería indagar, sabendo que estes autores non figurarán no elenco dos da escola trobadoresca galego-portuguesa, senón máis certamente entre os poetas do *Cancioneiro de Baena* ou mesmo no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende⁷⁴.

No caso dos 'Lais de Bretanha', Carolina Michaëlis, servíndose da lóxica, o sentido común e a análise das rubricas, avanzou algunha hipótese indicando como autor das mesmas Don Pedro, Conde

⁷³ É o caso dos denominados Anónimos 2, 3 e 4 que abordaremos máis para diante.

⁷⁴ Se ben previamos nun principio ocuparnos deles neste traballo, rapidamente vimos que este labor excedería con moito o obxectivo do noso estudo pois abranxería un universo diferente pertencente a outra escola literaria; por esta razón fican fóra do noso ámbito de estudo polo momento, esperando poder tratalos en futuros traballos. Con todo, referirémonos a eles neste capítulo introdutorio, mais non serán obxecto de edición, análise estilística nin hipóteses autorais.

de Barcelos⁷⁵, mais sen pronunciarse sobre a posíbel identificación do tradutor dos textos, como temos sinalado. De todas as maneiras, a dúbida sobre a autoría do Conde permanece presente, como deixa entrever Anna Ferrari nun traballo máis recente⁷⁶.

Metodoloxía

Vistos os diferentes procedementos que se viñeron utilizando para a resolución dos problemas de anonimato, consideramos que a cuestión pode ser abordada tamén dun outro punto de vista complementario: o da análise comparativa retórico-estilística.

É sabido que a unicidade estilístico-formal é grande no contexto da lírica profana galego-portuguesa medieval, e maiormente no caso da 'cantiga de amor', xénero que predomina no anónimo corpus aquí visado. É máis, esa suposta monotonía que se ten atribuído ao devandito xénero ten sido comprendida de forma negativa e, do noso punto de vista, errada⁷⁷. Tense repetido até a saciedade que a 'cantiga de amor' carece do interese estético da 'cantiga de amigo', ademais de faltarlle o anovador abano de recursos léxicos e temático-formais que caracterizan a 'cantiga de escarnio' e de ser o empobrecido calco do lirismo occitano. Peca de falta de orixinalidade, mais da orixinalidade tal e como a entendemos hoxe. Vicenç Beltrán reflexiona a este propósito:

Por suposto, o termo "orixinalidade" non pode ser entendido no senso moderno. Nada máis afastado da mente do escritor medieval, que concibía a súa arte coma a amplificación ou aplicación ó caso das virtualidades que a tradición lle ofrecía. Sen embargo, a transmisión da poesía galaico-portuguesa a través de cancioneiros agrupados por xéneros, a escaseza das edicións —e estudos— dedicados a autores concretos e a tendencia a aborda-los problemas desde o marco xenérico que impón a nosa estrutura de referencia, inclináronnos de cotío a ver-las cousas desde unha perspectiva global e uniformadora que fai táboa rasa dos matices, as novidades e os trazos persoais. É certo que nos achamos perante un código que permitía

⁷⁵ MICHAËLIS, 1990, II: 251-252.

⁷⁶ FERRARI, 1993c.

⁷⁷ Mesmo a ilustre profesora Carolina Michaëlis de Vasconcelos ten escrito sobre as 'cantigas de amor' calificándoas como "de enorme monotonía, pobreza e convencionalismo quanto ás ideas, ás expresións e ás formas métricas" (MICHAËLIS, 1990, II: 598).

escasísima liberdade, pero esta é infinitamente maior do que a tradición crítica e, especialmente, divulgadora, permitiron pensar⁷⁸.

Non cremos que o camiño máis axeitado para caracterizar a canción amorosa medieval de voz masculina sexa facendo a relación das súas faltas e carencias a respecto dos outros brillantes xéneros da escola ou doutras escolas líricas; pola contra, estudala individualizándoa dentro do marco que lle é propio, como propón o profesor Beltrán, ha de resultar ben máis produtivo⁷⁹. Por veces, a opinión dun crítico senta cátedra e é asumida tacitamente polos demais, tomándoa como punto de partida de investigacións posteriores, sen cuestionala sequera. Téñase en conta que Alfred Jeanroy emitía xuízos semellantes a respecto da lírica occitana⁸⁰, e hoxe este tipo de composicións son consideradas auténticas obras mestras e marabillas literarias. Non debemos esquecer tampouco que o que eleva a categoría dun xénero literario determinado son un feixe de textos espléndidos, o cal non supón que todas as composicións integrantes do mesmo gocen deste calificativo, igual que ocorre no ámbito da 'cantiga de amigo' ou no da 'cantiga de escarnio'.

Sabendo que o que determina esa 'monotonía' repetitiva na 'cantiga de amor' ten orixe na consigna de adaptación a un modelo prefixado e certamente estrito, modelo en que un máximo de variación e un mínimo de repetición xeran a poesía, en palabras de Poe, cremos necesaria unha revisión do xénero contemplándoo e valorándoo na súa xusta medida, deixando de parte as sempre inxustas comparacións xenéricas e xeneralizadoras, e conscientes, grazas ás conclusións de estudos recentes que se sitúan nesta liña argumental, de que

En calquera caso, o que non son as cantigas de amor de A, dende o punto de vista temático, é repetitivas, posto que nelas poden atoparse manifestacións dos máis diversos elementos e matices relacionados co sentimento amoroso, dende o seu nacemento a través dos ollos ata a coita e a morte pola súa causa, pasando polo panexírico da dama, o temor do trovador a manifestarlle directamente o seu amor, a prevención diante dos *miscradores*, o 'servizo

⁷⁸ BELTRÁN, 1995: 11-12.

⁷⁹ Nesta liña, véxanse traballos que defenden a especificidade estilística dos autores das 'cantigas de amor', como ASENSIO, 1970: 133, ALVAR / BELTRÁN, 1989, WEISS, 1997 ou todos os traballos que se recollen nas actas do congreso celebrado no primeiro centenario da publicación do *Cancioneiro da Ajuda* (VVAA, 2004).

⁸⁰ JEANROY, 1973, II, cap. III, ap. VII e VIII.

vasalático' e a submisión do namorado, a *sanha* da señora, a desmesura, o desamparo, a petición de *ben* e a obtención de *mal*, as invocacións a Deus, ao Amor e aos propios amigos etc⁸¹.

Ante esta situación, propomos un difícil e arriscado método de análise dos poemas anónimos da lírica trobadoresca galego-portuguesa con base na especificidade retórico-estilística que se dá de forma universal na obra de cada escritor, particularizándoa no modo especial de facer poesía de cada trobador medieval galego-portugués. Se ben cada autor debía adaptarse a un modelo literario prefixado, cada un deles ten, en diferente medida, o seu estilo propio e específico de poetar⁸²; no caso contrario, o corpus das 'cantigas de amor' estaría formado pola mesma composición centos de veces repetida unicamente con certas variacións vocabularés ou sintácticas. Se chegaron a nós as 'cantigas de amor', foi porque durante a época de actividade da escola trobadoresca formaron parte dun xénero moi valorado literariamente⁸³; que hoxe perdésemos os parámetros de posta en valor deste xénero na súa época de produción, non é motivo para deostalo, senón que máis ben haberá que indagar nos propios textos para tentarmos recuperalo.

Sabedores da complexidade desta empresa, non pretendemos servirmos da comparación estilística como método único para determinar a autoría das cantigas en cuestión, pois nese caso as dificultades para rematarmos este traballo con éxito serían, ao noso modo de ver, excesivas; lonxe diso, o noso propósito é utilizar este método como complemento para esclarecer dúbidas atributivas. Isto quere dicir que non se pretende buscar os autores das cantigas anónimas entre todos os que compoñen a escola trobadoresca galego-portuguesa, facendo caso omiso da información codicolóxica e dos estudos históricos; máis ben ao contrario, primeiro obsérvase a situación xeral dos avances realizados até o momento, tanto codicolóxicos como históricos (Carolina Michaëlis, Giuseppe Tavani, Anna Ferrari, M^a Ana Ramos, Elsa Gonçalves, António Resende de Oliveira etc.), e a seguir faise a comparación

⁸¹ BREA, 2005: 257.

⁸² Situámonos así na liña defendida por Elsa Gonçalves, quen se declara partidaria de "restituír a cada autor a súa 'personalidade', isto é, a súa capacidade inventiva e expressiva, a súa linguaxe, o seu estilo, as súas referencias, o ambiente em que actuou" (GONÇALVES, 2007: 38).

⁸³ De feito, nos primeiros tempos da escola trobadoresca, o xénero da 'cantiga de amor' é o máis frecuentado polos trobadores (77%); conforme avanza os anos, no reinado de Afonso X vanse traballando máis os outros xéneros e decaendo un pouco este (36%) para finalmente remontar un pouco no reinado de Don Denis (46%) (PADEN, 1997: 188).

retórico-estilística para contribuír a esclarecer aqueles casos en que estas aproximacións non disipen definitivamente as dúbidas sobre a autoría das cantigas.

3. O corpus das cantigas anónimas galego-portuguesas medievais

Criterios de fixación do corpus anónimo

Como criterio xeral para a fixación do noso corpus, consideramos anónimas as cantigas que carecen de rubrica que explicita a identidade do seu autor, ou ben con rubrica que indica a autoría dun personaxe de ficción (é o caso dos 'lais'), sen sinalar o nome do 'verdadeiro' autor. Fican así fóra do noso campo de estudo aqueles poemas en que a escasa clareza da rubrica non define a súa pertenza a un autor determinado ou ao que o antecede, pois, en calquera dos casos, a identidade do seu autor é coñecida, aínda que ignoremos cal dos dous é o 'pai' verdadeiro⁸⁴.

Igualmente ficarán fóra desta primeira aproximación ás cantigas anónimas dos cancioneiros aquelas composicións cunha rubrica que só sinala unha parte do nome do autor, pois se ben este podería ser identificado con outro poeta que conste nos cancioneiros incluíndo este nome seguido doutro no seu patronímico, existe tamén a posibilidade de que se trate de dous autores diferentes⁸⁵.

Desta maneira, temos en principio como obxecto de exame un corpus composto por trece grupos de composicións privativas do *Cancioneiro da Ajuda*, cinco 'Lais de Bretanha' que comparecen en B e Vª con atribución a personaxes de ficción, e máis seis casos que recollen nove cantigas

⁸⁴ É o caso das cantigas *Pois non ei de dona Elvira* e *Nunca tan coitad' ome por molher*; Dona Carolina Michaëlis, seguindo as indicacións de A que sinalan mudanza de autor antes destes dous poemas (os anteriores pertencen a Martin Soarez), viu a obra dun autor anónimo que identificou sen total seguranza con Roi Gomez de Briteiros, a causa da anotación de Colocci en B neste sentido e por ser este o autor do rapto de Dona Elvira, ao cal se alude nestas dúas cantigas (MICHAËLIS, 1990, II: 336).

Agora ben, Valeria Bertolucci, confiando máis nas atribucións de B e C que na de A, considerando a anotación de Colocci en B non como rubrica, senón como aclaración doutra rubrica anterior, e negando validez ás razóns biográficas que fornecera Dona Carolina, atribuíullas a Martin Soarez (BERTOLUCCI, 1993: 20-23), opción que seguiron tanto D'Heur como Tavani (D'HEUR, 1975a: 23, 41 e TAVANI, 1967: 463-466).

Mais Resende, privilexiando a importancia da información máis antiga, a de A, volveu confiar nos motivos que empurraran Michaëlis a outorgarlle a paternidade ao seu Desconhecido I, que o profesor portugués identifica tamén con Roi Gomez de Briteiros dada a súa colocación, e a concordancia cronolóxica cos autores circundantes (OLIVEIRA, 1992: 90-91, 449-450).

⁸⁵ Como indica António Resende, son autores diferentes Pero d' Ambroa e Pero Garcia d' Ambroa, por exemplo (OLIVEIRA, 1992: 550).

Por outra parte, Fernanda Toriello (TORIELLO, 1976: 49-50) ten fornecido as razóns necesarias para non dubidarmos da autoría de Fernand' Esquio a propósito da cantiga *Disse un infante ante sa companha*, concordando coas hipóteses timidamente esbozadas por Michaëlis e Lapa ("pela vizinhança de outras suas cantigas e pelo próprio tom dela", MICHAËLIS, II: 508 e LAPA, 1970: 237) e aprofundando na cuestión atributiva; as razóns aducidas son as seguintes:

a) A coincidencia do nome da rubrica de Colocci co de Fernand' Esquio (insuficiente por si só, mais serve de apoio para os outros factores). A veciñanza doutras súas cantigas xustificaría o seu carácter fragmentario, como ocorre noutros casos nos cancioneiros, de cantigas cuxa atribución non se pon en dúbida.

b) En C, vén atribuída a Esquio, se ben se acusa un erro por omisión neste trecho da Tavola, ao esquecer indicar a presenza das cantigas de Vidal, no medio das de Esquio.

posteriores á produción trobadoresca, completas ou fragmentarias, que foron insertadas subrepticamente nos cancioneiros ao longo da tradición manuscrita, e que comparecen hoxe de maneira anónima nos apógrafos italianos.

Pasaremos agora a examinar estes grupos separadamente para considerar a súa situación individualizada. Con esta análise determinaremos os grupos de cantigas que serán editados e estudados neste traballo, e os que ficarán fóra da nosa edición. En definitiva, examinaremos todos estes casos para delimitarmos exactamente o corpus anónimo que pasaremos a editar e a analizar estilisticamente para tentarmos averiguar algo máis sobre a súa autoría.

Cantigas privativas do *Cancioneiro da Ajuda*

Primeiro grupo

Senhor, os que me queren mal (A 36)

Eu sōo tan muit' amador (A 37)

No mundo non me sei parelha (A 38)

Meus olhos, gran cuita d' amor (A 39)

Estes catro textos pechan o grupo de nove cantigas que A presenta como obra dun mesmo autor (A 31-39). As cinco primeiras son comúns a B (A 31-35 / B 146-150), e aparecen alí atribuídas a Paai Soarez de Taveiroos, autoría que confirma así mesmo C; ao non indicar A iluminura nin outro tipo de signo que, como é habitual neste manuscrito, sinala mudanza de autor neste grupo de nove poemas, parece que a autoría do Paai fica clara para as nove cantigas (entre elas a tan traída e levada 'cantiga da guarvaia'), e nela confiou sen asomo de dúbida Michaëlis seguida por outros eruditos⁸⁶.

Agora ben, na mesma altura, A. J. da Costa Pimpão⁸⁷, Elsa Paxeco⁸⁸ e Jules Horrent⁸⁹ levantan dúbidas a propósito da atribución e da interpretación de A 38⁹⁰ propostas por Michaëlis, e con base en

c) A estas razóns súmanse as do tema, estilo e rítmica, acordes cos das outras cantigas do poeta de Neda.

⁸⁶ MICHAËLIS, 1990, II: 307-308; PIEL, 1948; SPITZER, 1949-1950, 1953 e 1959; CUNHA, 1957; LAPA, 1965-1966: 469-474, 1982: 239-256, 257-261; VALLÍN, 1996.

⁸⁷ PIMPÃO, 1947: 138, 153-154, 195-197, 461.

elementos fundamentalmente estilísticos e de natureza interna deciden atribuír as catro cantigas ao autor do ciclo seguinte, Martin Soares; esta foi a liña seguida por Valeria Bertolucci en 1963 ao editar as cantigas deste último poeta⁹¹.

Vexamos a argumentación de Jules Horrent e Valeria Bertolucci en palabras desta última investigadora:

As catro composicións [A 36-39] debátense entre dúas posibles atribucións: unha a Paay Soares de Taveiroos, que coa súa obra ocupa o lugar inmediatamente precedente (A 35 corresponde a B 150, que, xunto con outras catro composicións anteriores pertence a este poeta), e a outra a Martin Soares, que inicia as súas composicións co n. 151 deste último códice (por mor da dislocación anteriormente citada, este número correspóndese co 61 de A e non co n. seguinte, o 40, no que se restaura a correspondencia entre os dous códices [...]). Se o grupo de que estamos a falar estivese recollido en B, estaría moi probablemente situado ó final do folio 38r. (isto é, tralo n. 150, o último dos atribuídos con seguranza a Paay Soares), que presenta sen utilizar un espacio suficiente para dúas estrofas aproximadamente, e no folio 38v., completamente en branco: en resumo, a lagoa sería quen de abranguer xustamente as nosas catro composicións. Na fin do folio 38v. Hai unha remisión ó primeiro verso da *cantiga* 151 de Martin Soares, coa que se inicia o folio 39r. ¿Pero a cal dos dous autores (non cabe outra alternativa) atribuílos, ó que os precede ou ó seguinte? [...]

Así pois, non nos queda máis que recorrer ao exame dos elementos internos, pero tendo en conta a relatividade deste criterio. Os textos en cuestión non amosan particulares afinidades cos de Taveiroos [...], en tanto que o motivo singular da *dona en saya*, que se desenvolve en A 38, acha directa correspondencia co n. XXX, xa atribuído con garantías a Martin Soares. É verosímil pensar que as dúas composicións pertencen ao mesmo autor, que non pode ser máis ca este último. [...] a atribución deste único texto é válida tamén para todo o grupo⁹².

⁸⁸ PAXECO-MACHADO, 1948-1949.

⁸⁹ HORRENT, 1955.

⁹⁰ A propósito dos enigmas interpretativos en concreto da 'cantiga da guarvaia' pódense ver ademais dos traballos anteriormente citados, LIMA, 1946 e 1954, PELLEGRINI, 1957, RICO, 1973 e FERREIRA, 1993.

⁹¹ BERTOLUCCI, 1992.

⁹² BERTOLUCCI, 1992: 21-23.

O profesor Giuseppe Tavani comeza atribuíndo sen máis explicacións e sen dúbida ningunha as cantigas en causa a Martin Soares⁹³, pero anos despois parece recuar, pois aínda que insiste na autoría de Soares, aclara que esta atribución é "insegura, aínda que probable"⁹⁴.

Como se pode comprobar, estes autores puxeron de parte un dos elementos de xuízo de máis peso para determinar a autoría dunha cantiga, a información de A, e como dixemos, A atribúe as nove cantigas a un mesmo autor, aínda sen rubrica indicativa do seu nome. Así as cousas, non habería necesidade de recorrer á análise dos elementos internos para a determinación da autoría das catro cantigas en causa, xa que A sinala seren do mesmo autor que as cinco anteriores.

Foi este o punto de partida de M^a Ana Ramos para desenvolver a súa argumentación en favor da autoría proposta nun principio por Carolina Michaélis para este grupo de poemas, e conclúe,

Os elementos estilísticos deben ser, evidentemente, tomados en consideración; mas, em um caso como este, não ter presentes estes elementos materiais, significaria aceitar que a tradição manuscrita galego-portuguesa, no momento em que A foi organizado, apresentava os ciclos dos poetas notavelmente misturados, e que o responsável pela cópia não se apercebia de tal situação. Esta peculiaridade de A, deverá ser tomada em consideração nos estudos dedicados à tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa.

A observação codicológica, a definição dos mecanismos e das condições materiais em que o texto foi transmitido e os "hábitos" de cópia podem indicar soluções mais garantidas, [...].

A observação sistemática da constituição de A demonstra que aqueles textos se encontravam na série de PaySrZTav e não na série de MartSrZ. Com o regresso ao manuscrito da Ajuda regressa a *guarvaya* com as outras três cantigas a PaySrZTav, justificando, parece-me, a atribuição proposta por Carolina Michaélis de Vasconcellos⁹⁵.

O profesor Resende, pola súa parte, veu confirmar no seu estudo a hipótese autorial destas cantigas avanzada por Carolina Michaélis e reforzada tempo despois, como vimos de ver, por M^a Ana Ramos; o investigador portugués sitúa a produción literaria de Paai Soares de Taveiroos e de Martin Soares na mesma época, na primeira metade do século XIII, dada a comparecencia de ambos os

⁹³ TAVANI, 1967: 463-466.

⁹⁴ TAVANI, 1988b: 305-306. A edición posterior desta obra (TAVANI, 1991) non fornece datos novos canto aos problemas atributivos levantados polas cantigas que aquí interesan.

autores na primeira parte de A. Agora ben, na translación das súas composicións para sucesivas copias dos cancioneiros, vemos que Paai Soares de Taveiroos gañou unha cantiga en B que non consta en A (B 145) mentres perdeu catro das presentes neste último cancioneiro (A 36-39); no que respecta a Martin Soares, B acrecéntalle unha única cantiga (B 172), mais o deslocamento da última composición deste autor en A para o inicio da serie en B, provocou unha alteración na secuencia anterior das composicións.

A alteración dessa secuencia debe ter ocorrido após a inserción de B 172 -uma cantiga de escárnio deslocada da sección respectiva- no fim das cantigas de amor deste trovador. No entanto, ao obrigar a última cantiga de amor de Martin Soares a deslocar-se para o inicio do grupo de composições que lhe pertenciam, a actual B 172 poderá ter sido responsável também pela deslocação, e pelo posterior desaparecimento dessa zona e mesmo dos cancioneiros, das quatro últimas cantigas do autor anterior, isto é, de Paio Soares de Taveirós⁹⁶.

Nun traballo recente, José Carlos Ribeiro Miranda revisa de novo a problemática atributiva de A 36-39 e baseándose en novas hipóteses artelladas a partir da interpretación dos datos codicológicos deducíbeis dos cancioneiros, avanza a posibilidade de seren cantigas dun autor anónimo, que non será nin Martin Soares nin Paai Soares de Taveiroos, mais non avanza máis datos sobre ese terceiro posíbel autor⁹⁷.

A análise das composicións baixo a perspectiva retórico-estilística que levara a cabo a profesora Valeria Bertolucci, indicaba claramente na súa opinión a autoría de Martin Soares, fundamentada exclusivamente na aparición do termo *saia*, presente en A 36-39, noutras cantigas de Martin Soares⁹⁸. Como acabamos de ver, a investigadora italiana comezaba afirmando a relatividade do criterio da análise dos elementos internos das cantigas con fins atributivos, para acabar concedéndolle maior importancia á concorrencia dun motivo (por non dicir dunha palabra) na obra (das máis extensas no corpus trobadoresco) dun dos autores posíbeis, que aos datos codicológicos que parecen sinalar con

⁹⁵ RAMOS, 1986: 174-175.

⁹⁶ OLIVEIRA, 1992: 196-197.

⁹⁷ MIRANDA, 2004.

suficiente claridade para a autoría do segundo trobador; sobre esta conclusión asenta ademais a asignación das catro cantigas. En palabras do profesor Ribeiro Miranda,

Como tal lexema [saia] figurava vistoso na "Cantiga da Garvaia" entendia a editora que isso era suficiente para confirmar a mesma paternidade de ambas as composicións... Argumento non apenas carente de solidez, mas susceptible de comprometer a credibilidade da perspectiva de análise dita "interna", cuja importancia, en certos casos, é decisiva, desde que criteriosamente utilizada e en cooperación estreita com a interpretación dos datos producidos pelas abordagens codicológica e histórica⁹⁹.

De feito, aprofundando na análise interna dos textos, descóbrese que as cantigas en causa están lonxe de non amosar "particulares afinidades" coas de Taveiroos, como afirmaba Valeria Bertolucci; máis ben ao contrario, gardan mesmo correlatos léxicos coas cantigas do Paai e pode que tamén sobre o controverso motivo da *saia*, como veremos a seguir.

Na 'cantiga da guarvaia', A 38¹⁰⁰, o trobador fica prendado da filla de Paai Moniz¹⁰¹, *branca e vermelha*, cando a ve *en saia* (lixeira de roupa). Ela entón pídelles que a *retraia*, o cal se interpreta como que a retrate, que a describa nos seus cantares (talvez na propia 'cantiga da guarvaia'), pero non tal como a viu, senón ataviada cunha luxoso manto, cousa que o trobador non está disposto a facer, xa que nunca recibiu nada da dona¹⁰². Nos textos de Paai Soares de Taveiroos aparece o termo *saion* nunha 'tençon' con, precisamente, Martin Soares¹⁰³, onde debaten sobre como vestir un home para que pareza un xograr; Martin Soares propónlle a Paai Soares que este lle dea ao 'pseudo-xograr' o seu *saion*¹⁰⁴.

⁹⁸ *Pois non ei de dona Elvira* (de atribución insegura) e *Joan Fernandes, que mal vos talharon*, véxase a edición en BERTOLUCCI, 1992: 115-116, 152-154.

⁹⁹ MIRANDA, 2004: 445.

¹⁰⁰ *No mundo non me sei parella*, pódese ver editada en BERTOLUCCI, 1992: 58-62, e VALLÍN, 1996: 216-220.

¹⁰¹ Alcumada 'A Ribeirinha', D^a Maria Paes Ribeiro foi amante do rei Sancho I (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 135).

¹⁰² Ofrecemos esta lectura do profesor Francisco Rico, entre o abano de variacións interpretativas que se levan feito sobre esta cantiga (RICO, 1973).

¹⁰³ *-Ai, Paai Soares, venho-vos rogar*, editada en VALLÍN, 1996: 106-124.

¹⁰⁴ Nesa prenda podería verse unha alusión á *guarvaia* da cantiga de Paai Soares de Taveiroos, proseguindo desta maneira a burla entre os dous trobadores. Lembremos que nas cantigas de Martin Soares o motivo da *dona en saia* aparecía na cantiga *Pois non ei de dona Elvira* e a palabra *saia* na tençon con Paai Soares que vimos

Se seguimos examinando os elementos internos das cantigas de Taveiroos, observaremos que nunha das súas 'cantigas de amigo' parece falar a filla de Paai Moniz (como xa sinalara Michaélis), queixándose a un grupo de 'donas' de que o seu amigo (quizais Paai Soarez de Taveiroos) revelou a súa identidade nun cantar que lle dedicou¹⁰⁵ (por que non a 'cantiga da guarvaia?').

Por outra parte, hai outra 'tençon', esta vez entre Paai Soarez e Pero Velho, seu irmán, que nos mostra unha conversa sobre unhas 'donas' (que *brancas eran come flores*) que Pero vira descansando no pomar dun pazo e das cales quedou perdidamente namorado¹⁰⁶. A rara coincidencia do adxectivo *branca(s)* connotando a beleza das mulleres fai pensar nun episodio relacionado dalgunha maneira coa anécdota da *guarvaia*, pois sabemos que a descrición da muller na lírica trobadoresca galego-portuguesa non adoita ofrecer detalles tan precisos. Quizais o Paai se apropiou do relato do seu irmán, ou simplemente situou nese contexto relatado o 'locus amoenus' que serviría como punto de partida á súa 'cantiga da guarvaia', coas mozas descansando no horto lixeiras de roupa, quizais 'en saia'¹⁰⁷. É habitual neste trobador que as 'cantigas de amor' sigan o esquema máis propio das 'de escarnio', e fagan referencia a unha anécdota acaecida no pasado. De feito, estamos vendo que algúns destes textos parecen situarse nos parámetros do escarniño¹⁰⁸.

Continuando coas semellanzas, e nun plano xa máis formal, pódese ver que a cantiga de Paai Soarez *Meus olhos, quer-vos Deus fazer ten o mesmo comezo* que A 39, *Meus olhos, gran coita d' amor*. O motivo desenvólvese de forma similar: mediante unha sinécdoque e a personificación dos *olhos*, aos cales se dirixe o trobador en forma apostrofada¹⁰⁹. Entre as numerosas cantigas de Martin Soarez podemos atopar o motivo dos *olhos* personificados varias veces, pero non tan destacado como

de citar e mais no escarnio Joan Fernandes, *que mal vos talharon*, referíndose aquí este termo a unha prenda de home.

¹⁰⁵ *Donas, veeredes a prol que lhi ten*, editada en VALLÍN, 1996: 249-255.

¹⁰⁶ *Vi eu donas encelado*, editada en VALLÍN, 1996: 86-105. A editora toma esta cantiga como firme referente para tirar as súas conclusións histórico-biográficas sobre Paai Soarez de Taveiroos (VALLÍN, 1993).

¹⁰⁷ Non debe esquecerse que "A lírica profana é sobre todo literatura e como tal non se deben buscar referencias biográficas nas cantigas dos trobadores (...). As coitas, as penas e os gozos de amor que atopamos nas cantigas de amor e de amigo, eses si, son pura ficción literaria" (ARIAS FREIXEDO, 2003: 29-30).

¹⁰⁸ Véxanse exemplos como *Pois non ei de dona Elvira, Eu são tan muito amador*, ou esta mesma 'cantiga da guarvaia'; sobre a problemática suscitada por estes textos denominados 'escarnios amorosos' pódense ver traballos como MARTÍNEZ PEREIRO, 1996a; VALLÍN, 1997; RODIÑO, 1999; BRANDÃO, 2002, 2006; LOPES, 2004; ARIAS FREIXEDO, 2004; GUTIÉRREZ, 2004; VENTURA, 2004; BREA, 2005, entre outros.

¹⁰⁹ Consúltase a edición destas cantigas en VALLÍN, 1996: 179-182, 237-242.

nas de Paai Soarez de Taveiroos, senón moito máis esvaído no decorrer da cantiga¹¹⁰. Outro núcleo temático que o relaciona coas cantigas en causa é o da 'pregunta', que se pode ver en *Muitos me vëen preguntar*, e ten que ver coa temática sobre os 'miscradores' e o segredo da identidade da *senhor*, presentes en *Senhor, os que me queren mal*¹¹¹. En canto ao vocabulario e expresións lingüísticas, fóra do comentado sobre a *saia* e as constantes invocacións a *Nostro Senhor, Deus* e *Santa Maria* que se ven en A 37 e A 39, e que aparecen con forma e frecuencia semellante na obra de Martin Soarez e Paai Soarez de Taveiroos, non se aprecian especiais correspondencias.

O mesmo podemos afirmar sobre a retórica en xeral; como é común na escola trobadoresca, tanto as 'cantigas de amor' de Martin Soarez como as de Paai Soarez de Taveiroos como A 36–A 39 están construídas mediante o artellamento de hipérboles, antíteses, poliptotos, hipérbatos, anástrofes, polisíndeto... Pero no caso da apóstrofe observamos en Paai Soarez un uso máis insistente, pola cantidade de cantigas en que emprega esta figura e polo número de veces que é usada en cada cantiga, dun xeito semellante a como se fai en A 36, A 38 e A 39, reflectindo así a desesperación do suplicante namorado¹¹².

Por último, pasando agora aos aspectos métricos, obsérvase que as cantigas 'de meestria', como as catro cantigas en causa, son preferidas ás 'de refran' polos dous autores¹¹³. Ambos os dous adoitan empregar estrofas de sete ou oito versos, e usan o verso octosílabo con moita frecuencia, igual que ocorre nestas cantigas, aínda que prefiren o decasílabo. En canto aos artificios, nas catro cantigas non atribuídas utilizáronse cobras dobradas, 'capfinidas' e unisoantes, ademais de cinco casos de rimas derivadas (*fazer / faran*¹¹⁴, *amador / amarei / amor*, *ei / aver*, *farei / fazer* e *quer / querer / quiser*¹¹⁵), en dúas delas. Paai Soarez de Taveiroos non utiliza as cobras unisoantes e Martin Soarez non usa as 'capfinidas'. Polo que respecta á rima derivada, a obra de Paai Soarez presenta dous casos coincidentes

¹¹⁰ *Pero que punh' en me guardar, Qual senhor devi' a filhar, Quando me nembra de vós, mia senhor*, editadas en BERTOLUCCI, 1992: 65-66, 69-71, 84-85.

¹¹¹ Véxase a edición en BERTOLUCCI, 1992: 86-87, 54-55.

¹¹² Sirva como exemplo a cantiga 'de meestria' *Entend' eu ben, senhor, que faz mal sên* (VALLÍN, 1996: 136-153) onde concorren nada menos que nove formas apostroficas para dirixirse á *senhor*.

¹¹³ Paai Soarez de Taveiroos presenta dez 'cantigas de amor', das cales seis son 'de meestria' fronte a catro 'de refran'; Martin Soarez para as súas vinte e catro 'cantigas de amor' utiliza o 'refran' en apenas dúas composicións.

¹¹⁴ *Senhor, os que me queren mal*, vv. 3, 19.

¹¹⁵ *Eu são tan muit' amador*, vv. 1, 7, 8; vv. 4, 21; vv. 9, 16; vv. 17, 23, 24.

coas catro cantigas en estudo (*an / aver*¹¹⁶ e *amou / amar*¹¹⁷), mentres que nas composicións, moito máis numerosas, de Martin Soarez podemos ver máis casos coincidentes (*quer / quiser*¹¹⁸, *fazer / farei*¹¹⁹, *ei averei*¹²⁰, *amar / amor*¹²¹, *ei / ouver*¹²², *amor / amador*¹²³); esta diferenza entre ambos os autores debe ser matizada, ao noso xuízo, pola diferente extensión da obra de cada un deles. O esquema métrico empregado en A 36 coincide co de catro cantigas de Martin Soarez (pero tamén co de seis de Pero Garcia Burgales), e o de A 37 co de nove composicións máis deste trobador, sen que aparezan similitudes destacábeis cos textos de Paai Soarez de Taveiroos¹²⁴.

Recompilando, se ben nos aspectos métricos estas catro cantigas parecen compartir as características das composicións de Martin Soarez, a análise dos motivos que xiran arredor da polémica 'cantiga da guarvaia', a identidade dos 'incipit' de *Meus olhos, quer-vos Deus fazer*, e *Meus olhos, gran coita d' amor* unida a un desenvolvemento retórico parello das dúas cantigas e á intertextualidade que se produce entre A 36–A 39 e o cancionero de Paai Soarez, parécenos que as posíbeis dúbidas atributivas a propósito destas catro composicións fican explicadas e resoltas de modo satisfactorio; non vemos logo necesaria a súa edición no presente traballo por considerarmos definitivamente desvendado o nome do seu autor, Paai Soarez de Taveiroos, confiando nas claras indicacións codicolóxicas de A que lle poderían ter aforrado ao Paai ser tantas veces vestido e desvestido.

¹¹⁶ *Quantos aqui d' Espanha son*, vv. 11, 16.

¹¹⁷ *Como morreu quen nunca ben*, vv. 2, 6.

¹¹⁸ *Ai, Paai Soarez, venho-vos rogar*, vv. 21, 31.

¹¹⁹ *De tal guisa mi ven gran mal*, vv. 13, 16.

¹²⁰ *En tal poder, fremosa mia senhor*, vv. 12, 20; *Tal om' é cuitado d' amor*, vv. 5, 6, 20.

¹²¹ *Muitos me vëen preguntar*, vv. 10, 21. *O que conselh' a mi de m' eu quitar*, vv. 18, 4.

¹²² *Por Deus vos rogo, mia senhor*, vv. 26, 28.

¹²³ *Tal om' é cuitado d' amor*, vv. 1, 21.

¹²⁴ TAVANI, 1967.

Segundo grupo

Muito punhei de vos negar (A 150)
Senhor fremosa, pois pesar avedes (A 151)
Senhor fremosa, quero-vos rogar (A 152)
Senhor fremosa, pois m' oj' eu morrer (A 153)
Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar (A 154)
Non soube que x' era pesar (A 155)
Punhar quer' ora de fazer (A 156)

Estes sete textos encóntranse unicamente en A, dentro dun grupo máis amplo de poemas (A 144-156) pertencentes todos eles a un mesmo autor. As seis primeiras cantigas encóntranse tamén en B (B 267-272) con atribución a Vaasco Gil. Pola súa parte, C sinala para Vaasco Gil un total de trece poemas (C 267-279).

Se ben a falta de rubricas atributivas en A pode levar por veces á división de opinións entre os críticos, non é este o caso; os dados atributivos son fornecidos pola Tavola Colocciana e o número de composicións que esta atribúe a Vaasco Gil é exactamente a suma das comúns a A e B máis as que fornece A con exclusividade xusto a continuación das anteriores¹²⁵.

Neste sentido téñense pronunciado tanto Carolina Michaélis¹²⁶ como Giuseppe Tavani¹²⁷ ou Jean-Marie D'Heur, quen explica (e valla como resumo das xustificacións dos diferentes eruditos, para evitarmos a iteración excesiva)

L'attribution de ces pièces à V GIL est hypothétique puisque le ms. A qui seul les contient, ne fournit jamais de nom d'auteur. Cependant si on observe la *Liste*, on voit que le n° 267 [...] se rapporte à V GIL, le 280 à GON EA VIN, le 295 à J (PF) ABO, le 312 à J (SO) CO, le 331 à RO EA RED. L'original de B contenait donc sept pièces de V GIL, au-delà des six pièces communes

¹²⁵ GONÇALVES, 1976: 410.

¹²⁶ MICHAÉLIS, 1990, II: 354.

¹²⁷ TAVANI, 1967: 511, e 1988b: 325.

aux ms. A et B [...]; il est donc logique de voir dans les pièces 150-156 de A [...] les sept pièces perdues de B qui sont de V GIL¹²⁸.

Baixo a perspectiva da análise retórico-estilística, pódense ver fortes semellanzas que cohesionan este grupo de cantigas coas de Vaasco Gil. Por unha banda, hai expresións que se repiten, como *mentr' eu vivo for*¹²⁹ ou a metáfora *lume* aplicada á *senhor*¹³⁰, termos que son habituais na linguaxe amorosa das cantigas trobadorescas.

Os motivos temáticos presentes nestas sete cantigas prolónganse nas composicións de Vaasco Gil. Así, pódese comprobar como o motivo dos *olhos* que se ve en tres das sete cantigas pendentes de atribución¹³¹, aparece en seis composicións deste autor¹³², e o do *coraçon* que se ve noutras tres anónimas¹³³, concorre así mesmo en cinco cantigas de Gil¹³⁴. As continuas alusións a *Deus* ou *Nostro Senhor* que se dan en cinco das sete cantigas en estudo¹³⁵, vense con frecuencia semellante en oito textos de Gil¹³⁶, e as referencias ao *Amor* de *Senhor fremosa, pois pesar avedes*, volvemos atopalas en *Muit' aguisad' ei de morrer* e *Se vos eu ousasse, senhor*, o motivo da 'morte de amor' de *Senhor fremosa, pois m' oj' eu morrer*, aparece tamén en tres cantigas de Vaasco Gil¹³⁷; o 'topos' da 'coita', presente en catro das sete cantigas anónimas¹³⁸ vólvese ver en *Muit' aguisado ei de morrer* e en *Senhor fremosa, non ei oj' eu quen*, do mesmo autor; o tema da separación da parella que aparece en tres das cantigas por atribuír¹³⁹, repítese en *Que partid' eu serei, senhor*, de Vaasco Gil; por último, o topos da

¹²⁸ D'HEUR, 1975a: 24.

¹²⁹ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, vv. 14, 16; *Muit' aguisado ei de morrer*, v. 15.

¹³⁰ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, v. 17; *Senhor fremosa, non ei oj' eu quen*, v. 13.

¹³¹ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar; Punhar quer' ora de fazer; Senhor fremosa, pois pesar avedes*.

¹³² *Estes olhos meus ei mui gran sazon; Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coraçon; Quando se foi n' outro dia d' aqui; Que partid' eu serei, senhor; Senhor fremosa, non ei oj' eu quen; Se vos eu ousasse, senhor*.

¹³³ *Muito punhei de vos negar; Punhar quer' ora de fazer; Senhor fremosa, pois pesar avedes*.

¹³⁴ *Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coraçon; Muit' aguisado ei de morrer; Que partid' eu serei, senhor; Que sen mesura Deus é contra mīl; Se vos eu ousasse, senhor*.

¹³⁵ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, v. 5; *Muito punhei de vos negar*, vv. 10, 28; *Non soube que x' era pesar*, vv. 2, 3, 22; *Punhar quer' ora de fazer*, v. 13; *Senhor fremosa, pois pesar avedes*, vv. 13, 17, 20, 22, 27.

¹³⁶ *Estes olhos meus ei mui gran sazon*, vv. 4, 10; *Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coraçon*, vv. 2, 10; *Muit' aguisado ei de morrer*, v. 21; *Quando se foi n' outro dia d' aqui*, vv. 2, 5, 11, 17, 23; *Que sen mesura Deus é contra mīl*, v. 1; *Senhor fremosa, non ei oj' eu quen*, vv. 10, 16; *Se vos eu ousasse, senhor*, v. 9.

¹³⁷ *Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coraçon; Muit' aguisado ei de morrer; Quando se foi n' outro dia d' aqui*.

¹³⁸ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar; Non soube que x' era pesar; Senhor fremosa, pois m' oj' eu morrer; Senhor fremosa, pois pesar avedes*.

¹³⁹ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar; Muito punhei de vos negar; Non soube que x' era pesar*.

mesura da senhor que se ve en *Senhor fremosa, pois pesar avedes*, volve a verse en *Se vos eu ousasse, senhor*, deste mesmo autor.

En canto á retórica, existen elocuentes paralelismos como o frecuente uso da personificación¹⁴⁰ especialmente a dos *olhos* que relaciona estreitamente a anónima *Punhar quer' ora de fazer e Estes olhos meus ei mui gran razon*, de Vaasco Gil, pois en ambas as dúas se explica que son os *olhos* os que ven a *senhor*, non o trobador; ou tamén a personificación do *coraçon* na anónima *Muito punhei de vos negar e Mui' aguisado ei de morrer*, de Gil, onde se insiste no feito de que o *coraçon* ten vontade propia, e contraria á do namorado; a constante presenza de apóstrofes por veces intensificadas pola interxección *ai*¹⁴¹ en contextos exclamativos e interrogativos¹⁴² onde abundan as antíteses¹⁴³ e as hipérboles ligadas ao desenvolvemento do motivo da *coita*¹⁴⁴, favorecidas pola desesperación do amante; tamén o uso de figuras de repetición como a anáfora¹⁴⁵, o políptoto¹⁴⁶ e o 'dobre'¹⁴⁷ relaciona estreitamente unhas e outras cantigas.

Por último, no tocante á métrica, pódese observar que se ben A 150 – 156 son 'cantigas de amor' maioritariamente 'de meestria', Vaasco Gil prefire en xeral o molde 'de refran' (oito cantigas) ao 'de meestria' (dúas composicións). Mostra preferencia así mesmo polas cantigas de tres ou catro cobras singulares, con catro versos mais 'refran' de dous nas 'de amor' en especial, decasílabos ou octosílabos, e en tres textos inclúe unha ou dúas 'fiindas' de dous ou tres versos. Nas sete cantigas en causa predominan igualmente as composicións de tres ou catro cobras singulares de sete versos decasílabos

¹⁴⁰ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar, Muito punhei de vos negar, Punhar quer' ora de fazer.*

¹⁴¹ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, vv. 1, 5, 6, 2, 13, 19, 20; *Estes olhos meus ei mui gran sazon*, vv. 6, 12; *Senhor fremosa, non ei oj' eu quen*, v. 13.

¹⁴² Como exemplos disto pódense ver entre outras cantigas, *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, especialmente os vv. 5-7, 12-14, 19-21, dentro das cantigas anónimas e *Que sen misura Deus é contra mñ*, entre as de Vaasco Gil.

¹⁴³ Véxanse, entre outras cantigas, *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, v. 2, entre os textos pendentes de atribución, e *Quando se foi n' outro dia d' aqui*, de Vaasco Gil, especialmente o 'refran'.

¹⁴⁴ Entre outros exemplos destacan *Non soube que x' era pesar*, especialmente os vv. 15-18 e 22-24, entre as anónimas, e *Se vos eu ousasse, senhor*, en particular os vv. 6-8, entre as de Vaasco Gil.

¹⁴⁵ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, *Ai, eu cativo!*, vv. 5-6, 12-13, 19-20; *Non soube que x' era pesar, e non*, vv. 17-18; *Senhor fremosa, pois pesar avedes, nen*, vv. 16-17, entre as que están pendentes de atribución, e *Pero Martiñ, ora per caridade, ou*, vv. 11-12, e *con*, vv. 26-27; *Se vos eu ousasse, senhor, se*, vv. 12-13, entre as de Vaasco Gil.

¹⁴⁶ Véxanse como exemplos, entre outras composicións, *Senhor fremosa, pois pesar avedes, viver / viverei*, v. 28, entre as anónimas e *Senhor fremosa, non ei oj' eu quen, sofro / sofri*, v. 23, entre as de Vaasco Gil.

¹⁴⁷ Especialmente *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, vv. 5-6, 12-13, 19-20; *Non soube que x' era pesar*, vv. 1-3, 2-4, 8-10, 9-11, 15-17, 16-18, pendentes de atribución, e *Quando se foi n' outro dia d' aqui*, vv. 1-7, 13-19, 15-21, nas de Vaasco Gil.

ou octosílabos e tamén en tres ocasións aparecen unha ou dúas 'fiindas' de dous ou tres versos. Como artificios, A 150 – A 156 mostran cobras 'capfinidas' en cinco cantigas e 'capdenals' en seis, moito máis utilizadas que as 'capcaudadas', en dúas composicións. Úsase bastante a rima derivada (*sera / for*¹⁴⁸, *sei / saber*¹⁴⁹, *sabedor / saber*¹⁵⁰, *direi / disser*¹⁵¹, *parecedes / parecer*¹⁵², moderadamente a palabra volta (*per ren, meu coraçon*¹⁵³, *dizer, maior*¹⁵⁴, *ben*¹⁵⁵), e ocasionalmente o 'dobre', como xa se viu. Vaasco Gil mostra parecidas tendencias no uso destes artificios, mesmo coincidindo na utilización da rima derivada *sabedor / saber*¹⁵⁶, e da mesma palabra volta *ben*¹⁵⁷. Con respecto aos esquemas métricos, dous deles coinciden en ambos os grupos de cantigas, se ben é certo que son os máis utilizados polos trovadores galego-portugueses en xeral¹⁵⁸.

Despois desta análise vemos que as características comúns destas cantigas indican que teñen o mesmo autor, como xa sinalaba a súa situación codicolóxica. Así parecen confirmalo a coincidencia de certas expresións lingüísticas, a clara relación entre os diferentes motivos temáticos e tamén o seu tratamento estilístico, o uso retórico de figuras semellantes e certos aspectos métricos coincidentes. Así pois, non habendo disparidade de criterios neste caso, tanto Marco Piccat na edición individual do cancionero deste autor¹⁵⁹ como Tavani¹⁶⁰ ou Resende¹⁶¹ nos seus últimos estudos non apuntan xa dúbida atributiva ningunha para estas sete cantigas, lexitimando deste xeito a paternidade de Vaasco Gil.

¹⁴⁸ *Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar*, vv. 12-14.

¹⁴⁹ *Muito punhei de vos negar*, vv. 6-12-18-19-24.

¹⁵⁰ *Non soube que x' era pesar*, vv. 21-22.

¹⁵¹ *Senhor fremosa, pois m' oj' eu morrer*, vv. 5-13.

¹⁵² *Senhor fremosa, pois pesar avedes*, vv. 8-24.

¹⁵³ *Muito punhei de vos negar*, vv. 3, 26; vv. 8, 28.

¹⁵⁴ *Non soube que x' era pesar*, vv. 5, 20; vv. 15, 17.

¹⁵⁵ *Senhor fremosa, quero-vos rogar*, vv. 8, 15.

¹⁵⁶ *Se vos eu ousasse, senhor*, vv. 4, 16.

¹⁵⁷ *Pero Martiiz, ora per candade*, vv. 29, 32.

¹⁵⁸ Son os numerados como 161 e 160 (TAVANI, 1967: 154 - 238).

¹⁵⁹ PICCAT, 1995: 16-17.

¹⁶⁰ TAVANI, 1988b: 325.

¹⁶¹ OLIVEIRA, 1992: 572. Na mesma obra dáse unha xustificación sobre a dupla colocación dos poemas de Vaasco Gil na última sección dos cancioneros (OLIVEIRA, 1992: 224-248).

Terceiro grupo

Nostro Senhor, que mi a min faz amar (A 157)

Esta cantiga sitúase en A tras da lacuna 12^a, que comeza despois de A 156 e abrangue un caderno enteiro e mais unha media folla; seguidamente, aparece este poema no fol. 40r, col. a, e logo hai un espazo en branco que ocupa a col. b enteira, e iluminura indicativa de cambio de autor na col. a do verso do folio. En B a lacuna é practicamente a mesma, só que abranxe tamén esta cantiga. C, pola contra, indica tras das composicións de Vaasco Gil 15 textos de Gonçal' Eanes e a continuación 17 de Joan d' Avoin. As cantigas que seguen tras de A 157 faltan de B, pero A 163 e seguintes (as mesmas que B 316 e seguintes) levan en C atribución a Joan Coelho.

O dilema que xurdiu entre os estudiosos á hora de tentaren clarificar a autoría desta controversa cantiga baseouse na utilización de métodos diferentes segundo os investigadores. Así, os que utilizaron o sistema do cálculo das composicións que conteria por ventura esta lacuna practicamente común a A e a B, como D'Heur¹⁶², adxudicaron o poema a Gonçal' Eanes do Vinhal; se Dona Carolina Michaëlis¹⁶³ non chegou á mesma conclusión que o profesor belga foi debido aos enganos na súa contaxe, remarcados xa por este estudioso. O método consiste en tomar como referencia en C unha cantiga con identidade coñecida, como é B 316 de Joan Coelho, e contar para atrás tendo conta de A e da súa lacuna, o cal conduce a Gonçal' Eanes do Vinhal como autor de A 157.

Este método parece francamente incerto, pois supón, por unha parte, aceptar a identidade dos manuscritos nesta zona, cando noutros trechos sabemos que non é tal; por outra banda, facendo este tipo de cálculos ás cegas, nunca se pode ter a seguranza de que non houbera nese trecho algunha irregularidade, espazos en branco ou lacunosos, o cal rende este sistema aos nosos ollos, certamente arriscado. Cómpre non esquecer que a identidade de C como índice de B, non sempre é exacta, como teremos ocasión de comprobar noutros trechos.

¹⁶² D'HEUR, 1975a: 24-25.

¹⁶³ MICHAËLIS. 1990, I: 310.

En troca, os eruditos que empregaron o sistema de tomar en consideración a sucesión de autores en curso sen teren conta do número de composicións de cadaquén, decidiron adxudicalas a Joan d'Avoin, o autor que precede inmediatamente en A e C a Coelho, tal como defenderon Tavani¹⁶⁴ e Resende. O profesor portugués explica a situación nos manuscritos mediante o seguinte cadro comparativo:

AUTOR	C	B	A
Vasco Gil	267	267-272	144-156
Gonçalo Anes	280		
João de Aboim	295 ¹⁶⁵		/ 157
João Coelho	312	/ 316	158

Aclarando:

Após as cantigas de amor de Vasco Gil, que concluem um caderno, segue-se um novo caderno, reconstituído por Carolina Michaélis e iniciado com a última composição de um autor ausente em B (A 157), à qual se segue, no verso da mesma página e após miniatura, uma nova série de composições parcialmente incluídas em B. Indicando a iluminura mudança de autor, as composições 158 a 179 de A devem ser atribuídas, por comparação com os cancioneiros quinhentistas, a João Soares Coelho. A anterior, A 157, terá que ser atribuída ao autor que o antecede, isto é, a João de Aboim. A não correspondência, que por vezes se verifica, entre o número de composições de um autor em A e B levou-nos a optar, não pela contagem numérica seguida por D'Heur, mas pela presença da miniatura como sinal de separação entre dois autores. Daí a divergência nas atribuições¹⁶⁶.

Pola nosa parte, servíndonos ademais do método da comparación retórico-estilística, tentamos deitar algo máis de luz sobre a paternidade da composición, xa que a crítica non semella decantarse

¹⁶⁴ TAVANI, 1967: 440-441, e 1988b: 296.

¹⁶⁵ Pensamos que quizais por gralla ou despiste, o profesor Resende colocou esta cifra na columna seguinte, correspondendo a B, cando esta información vén dada unicamente por C. Permitímonos realizar a oportuna corrección.

definitivamente sobre a atribución desta cantiga. Observamos dunha parte que o repertorio de composicións que pertencen indubitabelmente a Gonçal' Eanes do Vinhal está composto unicamente por 'cantigas de amigo' e 'de escarnio e maldizer'. Por outra banda, as fórmulas lingüísticas empregadas nestas composicións non se corresponden particularmente coas que aparecen na cantiga en estudo. Os temas aludidos, para alén da diferenza de xéneros, non achan correspondentes directos na cantiga que nos ocupa. Finalmente, os recursos métricos e retóricos empregados nesta cantiga tampouco son especialmente recorrentes no repertorio de Vinhal, fóra do que é habitual na escola trobadoresca.

Porén, examinando o repertorio de cantigas que pertencen sen dúbida ningunha a Joan d'Avoin, non podemos deixar de observar unha situación ben diferente. Primeiramente, conta no seu haber co cultivo dos tres xéneros canónicos, isto é, de 'cantigas de amor', 'de amigo' e 'de escarnio e maldizer'. En segundo lugar, o vocabulario e as fórmulas lingüísticas empregadas nesta cantiga son recorrentes no resto do seu corpus. Outra coincidencia salientábel é a dos motivos temáticos, pois teñen correspondencia nalgunha 'cantiga de amigo' que semella mesmo o reverso desta cantiga de amor, e notamos así mesmo que a presenza da divindade como ente activo nesta composición é recorrente no seu corpus. Finalmente, os recursos métricos e estilísticos que conforman os hábitos retóricos deste autor achan paralelo cos empregados na cantiga en estudo¹⁶⁷.

Así pois, a análise interna do corpus literario dos dous autores en causa, parece confirmar a conveniencia de que esta cantiga pase a incrementar o repertorio de Joan d'Avoin.

¹⁶⁶ OLIVEIRA, 1992, 488-489.

¹⁶⁷ Véxase esta argumentación desenvolvida e xustificada no apartado da autoría do capítulo II relativo á cantiga V.

Cuarto grupo

En grave dia, senhor, que vos vi (A 158)

Meus amigos, que sabor averia (A 159)

Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo (A 160)

Eu me coidei, u me Deus fez veer (A 161)

Ora non sei no mundo que fazer (A 162)

A composición A 158 vai precedida de iluminura que introduce un novo autor; por súa vez, a información de C leva para a atribución dos números 312 e seguintes (que se corresponden con A 163 e seguintes e en parte con B 316 e seguintes) a Joan Coelho, cantigas que A indica como obra do mesmo autor que as presentes. Véxase o cadro anterior no que fica explicada a situación nos manuscritos tamén canto a este grupo de cantigas.

Intimamente ligados ao poema anterior, os problemas existentes para estas cinco composicións son en parte os mesmos que para aquela, e a súa atribución dependerá da de A 157; cada erudito segue o seu criterio, e así Michaélis¹⁶⁸ e Resende¹⁶⁹ atribúenas a Joan Soares Coelho (a profesora alemá debido ao engano na súa contaxe indicado máis arriba); Tavani comeza atribuíndoas a Coelho dubitativamente e incluíndoas á vez como anónimas¹⁷⁰, para despois postular a autoría de Coelho aclarando:

79. *Johan Soares Coelho*, [...] 21 cantigas de amor (nº 24 fragm. Nº 19, 20, 37, 42, 45 - transmitidas só por A- son de atribución incerta, pero probable)¹⁷¹.

Pola súa parte, D'Heur opta por adxudicalas a Joan d'Avoin¹⁷². O profesor belga explica ver as mudanzas de autor en diferentes lugares que os demais estudiosos.

¹⁶⁸ MICHAÉLIS, 1990, II: 369.

¹⁶⁹ OLIVEIRA, 1992: 488-489.

¹⁷⁰ TAVANI, 1967: 446-448.

¹⁷¹ TAVANI, 1988b: 297.

L'observation codicologique de A montre que [...] à la page 156 de ce ms. un blanc de douze lignes a été laissé au pied de la colonne b après la pièce 156 [...]: ce blanc, selon l'habitude du copiste du ms. indique un changement d'auteur. Mais la pièce suivante, la 157 [...], occupe la colonne a de la page 157, la colonne b étant entièrement laissée en blanc, ce qui indique chez le copiste de A une lacune. À la page 158, on trouve une vignette, la pièce 158 (col. a-b) et le début de la pièce 159 [...]. Ces deux dernières pièces se suivant sans solution de continuité, il existe une forte présomption pour qu'elles aient été groupées dans la tradition manuscrite et que notre n° 266 [A 158] appartienne à J PE ABO. La présomption devient quasi-certitude quand, à un autre endroit des ms. B et V on voit l'oeuvre de J PE ABO précéder immédiatement celle de J SO COE [...] Quant à la pièce 265 [A 157], ceci étant démontré, elle doit appartenir à GON EA VIN¹⁷³.

Mais hai aínda outro elemento determinante neste caso; se tomarmos A como o manuscrito máis fiable por ser o máis antigo, observamos que este cancioneiro sinala que o grupo de cantigas A 158-179 pertencen a un mesmo autor; A 163 e sgs. son iguais a B 316 e sgs., e este último manuscrito xunto con C revelan a paternidade de Joan Coelho; así pois, todo o grupo será susceptible de lle ser atribuído a este autor. Ademais, esta atribución vese apoiada pola coincidencia do resultado que fornece o método da comparación de A e C tendo conta dos autores indicados polo Índice, e non do cálculo do número de composicións; ambas as vías lévannos para a conclusión de que o autor é Joan Soarez Coelho.

Así pois, estas cinco 'cantigas de amor' serían susceptibles, na opinión dos diferentes investigadores, de pertenceren a Joan Soarez Coelho, Joan Perez d'Avoín ou Gonçal' Eanes do Vinhal.

Dado que no presente traballo se propón Joan d'Avoín como autor da cantiga anterior, podería ser descartado como autor do presente grupo, pois ten que ser un trobador diferente do que compuxo A 157, segundo indica A; comparando as características deste autor coas das cantigas en estudo á luz da análise retórico-estilística que resumiremos brevemente, parecen verse confirmadas as nosas hipóteses: examinando as quince cantigas que lle pertencen con seguridade (dúas 'de amor', dez 'de amigo' e tres 'tençons') non se observan especiais correspondencias nos aspectos lingüísticos, fóra do que é habitual na escola trobadoresca ou do normal ao empregar certos motivos, dos máis comúns na

¹⁷² D'HEUR, 1975a: 24-25.

'cantiga de amor', como as referencias a Deus, a reciprocidade de sentimentos, a 'morte de amor' (en Avoin a da *amiga*), a 'partida' (en Avoin a do *amigo*, e nas anónimas a da *senhor*) ou o segredo da identidade da *senhor*.

No nivel retórico, as composicións en causa e as de Avoin teñen características semellantes, que envolven a 'cantiga de amor' e os seus motivos temáticos máis xerais; así, vemos que abundan as derivacións poliptóticas, a anáfora, o polisíndeto e a antítese como expresión do conflito interior do namorado; non obstante, Avoin utiliza moito a comparación e moderadamente a apóstrofe, tendencia que se inverte nas cantigas en estudo. Doutra parte, Avoin utiliza figuras fóra do común como a anadiplose ou de efecto retardado e prolongado como a gradación, ausentes destes textos anónimos.

Na métrica, aínda que coinciden en certos aspectos (preferencia polo verso decasílabo e rima aguda, cantigas de catro cobras, uso de cobras 'capfinidas', 'capcaudadas' e 'capdenals', da palabra volta e da rima derivada, coincidindo neste último aspecto con Avoin literalmente na utilización de *saber / souber*¹⁷⁴), pesan máis as disparidades, pois Avoin prefire as 'cantigas de amor' con cobras de catro versos máis dous de 'refran' e unha ou dúas 'fiindas', mentres que nestas cantigas anónimas predominan as 'de meestria' con cobras de sete versos e mais unha ou dúas 'fiindas'; mentres Avoin utiliza maioritariamente as cobras singulares nas súas composicións, non usa a palabra rima pero si a rima equívoca, nas cinco cantigas en causa usáronse cobras dobradas en dous casos e unisoantes noutros dous, emprégase con frecuencia a palabra rima e non se utiliza a rima equívoca. Nunha destas cantigas úsanse 'dobres' e sobre todo abondosos 'mozdobres', que Avoin adoita utilizar pero non de maneira tan acumulativa. No que respecta aos esquemas estróficos, nas cinco cantigas anónimas predomina o numerado como 161 por Tavani, o segundo máis utilizado polos trobadores en xeral, pero que Avoin só emprega nunha tençon¹⁷⁵.

Desta maneira, unha vez descartado Joan Perez d' Avoin, quedan Gonçal' Eanes do Vinhal e Joan Soarez Coelho. Gonçal' Eanes do Vinhal non conta no seu repertorio con 'cantigas de amor', pois das dezasete que lle pertencen con seguridade, nove son 'de amigo' e oito 'de escarnio e mal dizer'.

¹⁷³ D'HEUR, 1975a: 24-25.

¹⁷⁴ *Eu me coidei, u me Deus fez veer*, vv. 14, 22, dentro das cantigas anónimas, e *Muitos vej' eu que se fazem de mí*, de Avoin, vv. 16, 19.

Joan Soarez Coelho conta no seu haber con estes tres xéneros xenerosamente cultivados, pois dezaseis son 'cantigas de amor', quince 'de amigo' e as dezaseis restantes 'de escarnio e mal dizer'.

Os aspectos lingüísticos xogan con claridade a favor de Coelho, pois se ben é certo que na 'cantiga de amor' os motivos temáticos esixen unhas expresións e un vocabulario particulares que en Vinhal non aparecen, ou aparecen de maneira marxinal¹⁷⁶, na obra de Coelho rexístrase unha serie de coincidencias que van desde a utilización esporádica de expresións semellantes como *aver / filhar consello*¹⁷⁷, numéricas como *mil vezes / mil días*¹⁷⁸, ou o frecuente emprego da expresión *mal día*¹⁷⁹, á repetición de versos enteiros, como *Senhor e lume destes olhos meus*¹⁸⁰ (en rima con *Deus* no verso seguinte nos dous casos), e *Tan grave dia, senhor, que vos vi*¹⁸¹, tan similar ao 'incipit' *En grave dia, senhor, que vos vi*.

No que respecta aos 'topoi' literarios, as cantigas de Vinhal carecen dos motivos propios da 'cantiga de amor', aínda que si presentan os que son comúns a ambos os dous xéneros amorosos; nas súas 'cantigas de amigo' aparecen referencias á divindade, alusións sempre marxinais a Deus que presentan seis cantigas¹⁸²; o motivo da 'morte de amor' é tratado en seis composicións¹⁸³; o da 'coita', preséntase mediante alusións marxinais ou na súa vertente feminina¹⁸⁴.

De novo as similitudes coas cantigas de Joan Soarez Coelho chaman a atención, pois practicamente todos os motivos presentes nas cinco cantigas pendentes de atribución aparecen nas composicións deste autor. Desta maneira, o motivo dos *olhos*, que se ve en catro das cinco cantigas

¹⁷⁵ Para unha caracterización máis detallada da obra de Avoin, pódense ver os apartados correspondentes á autoría no capítulo II.

¹⁷⁶ Véxanse no apartado da autoría no capítulo II as referencias a VÍÑEZ, 2004, sobre as 'cantigas de amigo' deste autor.

¹⁷⁷ *Ora non sei no mundo que fazer*, v. 2; *Senhor e lume destes olhos meus*, v. 15.

¹⁷⁸ *Meus amigos, que sabor averia*, v. 18; *N' outro dia, quando m' eu espedi*, vv. 5, 11, 17.

¹⁷⁹ *En grave dia, senhor, que vos vi*, v. 8; *Meus amigos, que sabor averia*, v. 20; *Ora non sei no mundo que fazer*, v. 13; *Com' oj' eu vivo no mundo coitado*, v. 11; *Da mia senhor, que tan mal dia vi*, v. 1; *Pelos meus olhos ouv' eu muito mal*, vv. 6, 12, 18; *Senhor, por Deus que vos fez parecer*, v. v. 14.

¹⁸⁰ *En grave dia, senhor, que vos vi*, v. 30; *Senhor e lume destes olhos meus*, v. 1. En *Per boa fe, mui freiosa, sanhuda*, aparece unha expresión parecida, *meu lum' e meu ben*, dirixida apostroficamente ao 'amigo'.

¹⁸¹ No 'refran' de *Senhor, o gran mal e o gran pesar*, vv. 6, 12, 18.

¹⁸² *Abadessa, Nostro Senhor*; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*; *En gran coita andaremos con el-Rei*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *Quantos mal an se queren guarecer*; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*.

¹⁸³ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*; *Meu amig' é d' aquend' ido*; *O meu amigo queixa-se de mí*; *O meu amigo, que me quer gran ben*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*.

¹⁸⁴ *En gran coita andaremos con el-Rei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*; *Que leda que oj' eu sejo*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *O meu amigo que me quer gran ben*.

anónimas¹⁸⁵, aparece en sete composicións de Coelho¹⁸⁶; as referencias á divindade que se dan en catro das cantigas pendentes de atribución¹⁸⁷, aparecen tamén en dezanove textos de Coelho¹⁸⁸; a 'morte de amor' presente en tres das cinco composicións anónimas¹⁸⁹ ten o seu correlato en doce de Coelho¹⁹⁰; o 'topos' da 'coita', repetido en catro cantigas por atribuír¹⁹¹, volve atoparse en once textos de Joan Soarez Coelho¹⁹²; as alusións aos amigos do trovador que aparecen en tres das cantigas anónimas¹⁹³ vémolas tamén en *Meus amigos, quero-vos eu mostrar*, de Coelho; os *miscradores*, aínda que non se denominen así, pero que se adiviñan en *En grave día, senhor, que vos vi*, volven aparecer en tres cantigas de Coelho¹⁹⁴; o motivo do 'eloxio da dona' que se fai presente en *Eu me coidei, u me Deus fez veer*, volve aparecer nas cantigas de Coelho¹⁹⁵; o do 'segredo' da identidade da *senhor* que se ve en *Eu me coidei, u me Deus fez veer* e mais en *Meus amigos, que sabor averia*, vólvese atopar en dúas cantigas deste autor¹⁹⁶; por último, o 'topos' do afastamento do namorado que vemos en *Meus*

¹⁸⁵ *En grave día, senhor, que vos vi; Eu me coidei, u me Deus fez veer; Meus amigos, que sabor averia; Ora non sei no mundo que fazer.*

¹⁸⁶ *Amigo, pois me vos aqui; Non me soub' eu dos meus olhos melhor; Nunca coitas de tantas guisas vi; Pelos meus olhos ouv' eu muito mal; Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez; Senhor e lume destes olhos meus; Senhor, por Deus que vos fez parecer.*

¹⁸⁷ *En grave día, senhor, que vos vi; Eu me coidei, u me Deus fez veer; Meus amigos, que sabor averia; Ora non sei no mundo que fazer.*

¹⁸⁸ *Agora me foi, mia madre, melhor; Ai, Deus, a vó-lo digo; Amigas, por Nostro Senhor; Amigo, pois me vos aqui; As graves coitas, a quen as Deus dar; Atal vej' eu aqui ama chamada; Com' oj' eu vivo no mundo coitado; Da mia senhor, que tan mal dia vi; Desmentido m' á' qui un trovador; Deus, que mi oj' aguissou de vos veer; Dizen que digo que vos quero ben; Meus amigos, quero-vos eu mostrar; Nunca coitas de tantas guisas vi; Oje quer' eu meu amigo veer; Pelos meus olhos ouv' eu muito mal; Per boa fe, mui fremosa, sanhuda; Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez; Senhor, por Deus que vos fez parecer; Vedes, amigas, meu amigo ven.*

¹⁸⁹ *En grave día, senhor, que vos vi; Eu me coidei, u me Deus fez veer; Ora non sei no mundo que fazer.*

¹⁹⁰ *Agora me foi, mia madre, melhor; Ai, madr' o que eu quero ben; As graves coitas, a quen as Deus dar; Com' oj' eu vivo no mundo coitado; Da mia senhor, que tan mal dia vi; Deus, que mi oj' aguissou de vos veer; Dizen que digo que vos quero ben; N' outro día, quando m' eu espedi; Nunca coitas de tantas guisas vi; Per boa fe, mui fremosa, sanhuda; Senhor e lume destes olhos meus; Senhor, o gran mal e o gran pesar.*

¹⁹¹ *En grave día, senhor, que vos vi; Eu me coidei, u me Deus fez veer; Meus amigos, que sabor averia; Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo.*

¹⁹² *As graves coitas, a quen as Deus dar; Com' oj' eu vivo no mundo coitado; Da mia senhor, que tan mal dia vi; Deus, que m' oj' aguissou de vos veer; Dizen que digo que vos quero ben; N' outro día, quando m' eu espedi; Oje quer' eu meu amigo veer; Pelos meus olhos ouv' eu muito mal; Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez; Senhor, o gran mal e o gran pesar; Vedes, amigas, meu amigo ven.*

¹⁹³ *En grave día, senhor, que vos vi; Meus amigos, que sabor averia; Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo.*

¹⁹⁴ *Da mia senhor, que tan mal dia vi; Desmentido m' a' qui un trovador; Dizen que digo que vos quero ben.*

¹⁹⁵ *Atal vej' eu aqui ama chamada; Com' oj' eu vivo no mundo coitado; Desmentido m' a' qui un trovador; Non me soub' eu dos meus olhos melhor; Pelos meus olhos ouv' eu muito mal; Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez; Senhor e lume destes olhos meus; Senhor, por Deus que vos fez parecer.*

¹⁹⁶ *Da mia senhor, que tan mal dia vi; Deus, que mi oj' aguissou de vos veer.*

amigos, que sabor averia e Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo, é tratado en cinco ocasións nas composicións de Coelho, tanto 'de amor' como 'de amigo'¹⁹⁷.

No campo da retórica, e dentro da uniformidade que envolve o xénero da 'cantiga de amor', observamos parecidos hábitos estilísticos nas cinco cantigas obxecto de atribución e mais nos autores en causa. As antíteses que se poden ver en dúas das cinco cantigas anónimas¹⁹⁸ son relativamente pouco frecuentes¹⁹⁹ na obra de Vinhal²⁰⁰, mentres Coelho mostra unha maior querencia polo emprego desta figura²⁰¹. Vinhal utiliza habitualmente a hipérbole²⁰², en xeral ligada aos motivos da 'morte por amor' e da 'coita'²⁰³, que vemos nas cinco cantigas en estudo ligada así mesmo aos motivos do 'eloxio da dona'²⁰⁴ e tamén da 'coita'²⁰⁵; na obra de Coelho concorren con maior frecuencia ligados ao 'topos' da descrición feminina²⁰⁶ do que da pena amorosa²⁰⁷.

Para alén das anástrofes e hipérbatos comúns na obra dos poetas da escola galego-portuguesa²⁰⁸, hai unha serie de figuras que son utilizadas polos dous autores de maneira similar, como

¹⁹⁷ *Ai, Deus, a vó-lo digo; Ai, meu amigo, se vós vejades; Foi-se meu amigo d' aqui n' outro dia; N' outro dia, quando m' eu espedi; Per boa fe, mui fremosa, sanhuda.*

¹⁹⁸ *Meus amigos, que sabor averia*, v. 19; *Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo*, vv. 16-20.

¹⁹⁹ Insistimos na relatividade da afirmación, pois a súa presenza, en xeral en todos os autores, é maior que a doutras figuras, conforme aos hábitos da escola trobadoresca, dado que a expresión de certos motivos literarios esixe a presenza de determinadas figuras, como o conflito sentimental esixe a antítese, o eloxio a hipérbole, etc. (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 71-76).

²⁰⁰ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 8-9; *Meu amig' é d' aquend' ido*, vv. 6-9; *Que leda que oj' eu seja*, vv. 7-8, 15-16, 23-24; *Abadessa, Nostro Senhor* (vv. 8, 10; vv. 22-23); *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 1, 2; vv. 6-7, e con leves variacións nos vv. 13-14, 20-21; *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3, 6, 8, 9, 12.

²⁰¹ *Da mia senhor, que tan mal dia vi*, v. 2; *Meus amigos, quero-vos eu mostrar*, vv. 9-10; *N' outro dia, quando m' eu espedi*, v. 9; *Nunca coitas de tantas guisas vi*, vv. 7, 14, 21, 23; *Pelos meus olhos ouv' eu muito mal*, vv. 1-2; *Dizen que digo que vos quero ben*, vv. 1-2.

²⁰² *Abadessa, Nostro Senhor*, vv. 29-31.

²⁰³ Para o motivo da 'morte por amor', véxase *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*; *Meu amig' é d' aquend' ido*; *O meu amigo queixa-se de mí*; *O meu amigo, que me quer gran ben*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*. O 'topos' da 'coita' pódese ver en *En gran coita andaremos con el-Rei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*; *Que leda que oj' eu seja*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *O meu amigo que me quer gran ben*.

²⁰⁴ *Eu me coidei, u me Deus fez veer*, vv. 4-6.

²⁰⁵ *Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo*, vv. 6-7, 11.

²⁰⁶ *Com' oj' eu vivo no mundo coitado*, vv. 17-20; *Desmentido m' a' qui un trobador*, vv. 5-12; *Pelos meus olhos ouv' eu muito mal*, vv. 13-15; *Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez*, vv. 1-4.

²⁰⁷ *As graves coitas, a quen as Deus dar*, v. 24.

²⁰⁸ Poden verse exemplos practicamente en calquera cantiga de Vinhal ou de Coelho; indicamos algúns versos significativos como *deitad' é d' aqui / do reino ja meu amig' e non sei*; *que vos tan bon rei fez*; *como nunca amou amigo molher*; *E pois que me non val rogar a Deus*; *irei a el-Rei merçee pedir*, todos en *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 1, 2, 5, 8, 11, 13, 15, 17, no primeiro trobador, e *As graves coitas, a quen as Deus dar / quer e o mal d' amor, gran ben faria / se lhe desse (...)* (*As graves coitas, a quen as Deus dar*, vv. 1-3), e mais *Nen veerei, senhor, mentr' eu viver*, / *se non vir vós -ou mia morte- prazer!* (*Senhor e lume destes olhos meus*, vv. 19-20).

a derivación case sempre poliptótica que se ve en tres das cantigas anónimas²⁰⁹, que tanto Vinhal como Coelho utilizan moderada e dispersamente²¹⁰, e con escasa frecuencia fan uso da anáfora²¹¹, que vemos en dúas das cinco composicións por atribuír. Tanto o polisíndeto como a apóstrofe son amplamente usados por ambos os trobadores²¹², e aínda que se utilizan moderadamente nas cantigas pendentes de atribución²¹³, débese sinalar que *Meus amigos, que sabor averia* comeza con idéntica apóstrofe que *Meus amigos, quero-vos eu mostrar*, de Joan Soarez Coelho. A distribución simétrica nas cobras de versos idénticos ou moi semellantes, dá lugar con frecuencia á aparición de 'dobres' e 'mozdobres' na obra de Vinhal²¹⁴, coincidindo coa presenza destas figuras en *Ora non sei no mundo que fazer*²¹⁵, *Pero m'eu ei amigos, non ei niun amigo*²¹⁶ en contraste coa moderada utilización das mesmas por Coelho²¹⁷. Este autor coincide coa anónima cantiga *Eu me coidei, u me*

²⁰⁹ *En grave dia, senhor, que vos vi*, vv. 4-7; *Meus amigos, que sabor averia*, vv. 2-5, 7, 13; *Ora non sei no mundo que fazer*, vv. 3-4, 9-10, 19-20, 21-22.

²¹⁰ As cantigas onde máis concentra Vinhal esta figura son *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, *O meu amigo, que me quer gran ben* e *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; para as de Coelho, pódense ver varios exemplos en *As graves coitas, a quen as Deus dar*, *Deus, que mi-oj' aguissou de vos veer* e *Nunca coitas de tantas guisas vi*.

²¹¹ Algúns dos textos onde podemos atopar esa figura son *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 3, 4, 17, 18 (e), ou *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, vv. 2, 3 (que), de Vinhal; de Coelho vense exemplos, entre outros textos, en *Desmentido m' á' qui un trobador*, vv. 14, 15 (que) e *Pelos meus olhos ouv' eu muito mal*, vv. 8-11, 16-17 (e), e vv. 14-15 (de).

²¹² En Vinhal vense exemplos nas cantigas *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 5-8; vv. 9, 10; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 14-16; en Coelho pódense ver, entre outros, polisíndetos ligados aos motivos da 'coita de amor' ou da 'descrición da senhor', como en *Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez*, pero especialmente na citada *Pelos meus olhos ouv' eu tanto mal*, co elemento copulativo en posición anafórica nos vv. 8-11 e mais nos vv. 16-17.

²¹³ *Eu me coidei, u me Deus fez veer* para o polisíndeto, *En grave dia, senhor, que vos vi* reúne polisíndeto e mais apóstrofe, e *Meus amigos, que sabor averia*, iniciase con apóstrofe.

²¹⁴ *Abadessa, Nostro Senhor*, 'dobres': *nembrastes, vos, min*, vv. 5, 25; *Meu amigo é d' aquend' ido*, 'mozdobre' *dizen-mi / disseron-mi / dizen-m'*, vv. 3, 8, 13; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, 'dobres': *ata que, el, venha*, vv. 5, 11, 17, 23; *En gran coita andamos con el-Rei*, 'dobres': *vos, direi*, e fóra do paralelismo, *mais*, vv. 13, 20; *O meu amigo, que me quer gran ben*, 'dobres': *leixe, coidar, eno, mal*, vv. 6, 13, 20; *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, 'dobre': *t tormenta do mar*, vv. 7, 14, 21; *Pero Fernandiz, home de barnage*, 'dobres': *pagar, peagen, cuu*, vv. 7, 14, 21; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, 'dobres': *quando, eu, torres*, vv. 1, 7, 13; *(tal coita) no coraçõ*, vv. 4, 10, 16, 22; 'mozdobre': *nembrei, nembra*, vv. 11, 17, *nembrou, nembra*, vv. 14, 20; *Quantos mal an se queren guarecer*, 'dobre' estruturador da cantiga: *guarecer*, vv. 1, 8, 15; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, 'dobre': *el-Rei*, vv. 3, 9, 15; 'dobre': *direi e chorar, chorando* como 'mozdobre', vv. 4, 10, 16; *Úa dona foi de pran*, 'dobres': *e, dan, lhas*, vv. 5, 11, 17, 23.

²¹⁵ Vv. 1-4, 7-10, 'dobre': *non*; vv. 13-16, 'dobre': *mal dia*; vv. 19-22, 'dobre': *eu*.

²¹⁶ 'Dobres': v. 3, *ei*; v. 8, *fui*; v. 18, *vi*; 'mozdobres': v. 1, *amigos / amigo*; v. 6, *coitados / coitado*; v. 7, *viveu / vivo*; v. 11, *prendo / prenda*; v. 12, *faz fazer / fazenda*; v. 13, *entendo / entenda*; v. 16, *guardo / guardar-m' ia*; v. 17, *sofrer / sofri*.

²¹⁷ *Da mia senhor, que tan mal dia vi*, 'dobre': *Poss' eu, que mi faz*, vv. 7-14-21; *Dizen que digo que vos quero ben*, 'dobre': *rogo, assi*, vv. 10, 16; *Don Vuitoron, o que vos a vós deu*, 'dobre': *eu*, vv. 4-7; *que vos (eu) fiz*, vv. 11-14; *forças de rei*, vv. 18-21; *Joan Fernandiz, mentr' eu vosc' ouver*, 'mozdobre' imp.: *fode / foder*, v. 5; *jazedes / jaz*, v. 11; *fode / fodedes*, v.18; *Jogar, mal desemparedado*, 'mozdobre' imp.: *pescar / pescado*, vv. 2-4;

Deus fez veer a diferenza de Vinhal, na utilización do paradoxo²¹⁸; outra figura coincidente nos modos estilísticos de Coelho é o pleonismo²¹⁹, que tamén temos en Vinhal²²⁰.

Por último, os aspectos métricos das cinco cantigas en causa mostran similitudes partilladas coas de ambos os trobadores; tres son 'de meestria' e dúas teñen 'refran', proporción semellante en Vinhal²²¹ e en Coelho, que no xénero 'de amor' prefire non obstante o molde 'de refran'²²²; presentan maioritariamente catro cobras de sete versos, con 'fiinda' unicamente nas tres cantigas 'de meestria', fronte ás tres estrofas que prefiren tanto Coelho como Vinhal, que adoitan estar integradas por catro versos máis dous de 'refran' e por veces unha ou dúas 'fiindas' nas 'cantigas de amor' de Coelho, e por sete versos máis unha ou dúas 'fiindas' nas cantigas de Vinhal. Ambos os autores prefiren o verso decaílabo e a rima aguda, coincidindo coas cantigas anónimas. Das cinco cantigas en causa, dúas delas teñen cobras unisoantes, outras dúas dobras e unha singulares. Esta tendencia maniféstase á inversa en Coelho e tamén en Vinhal. En canto aos esquemas estróficos, os predominantes nas cantigas en estudo sono tamén en todo o corpus (160 e 161), mais os dous autores contrastan na frecuencia do seu emprego, pois mentres Vinhal só utiliza os esquemas 160 e 161 en dúas cantigas cada un, Coelho usa o 160 en quince composicións, nove delas 'cantigas de amor', e o 161 en seis, unha delas 'de amor'.

En canto aos artificios, Vinhal emprega con frecuencia as cobras 'capdenals', pero en menor medida as 'capcaudadas' e 'capfinidas'; Coelho prefire as 'capfinidas' e 'capdenals', usando moderadamente as 'capcaudadas' e nas cantigas anónimas as máis usadas son as cobras 'capdenals', utilizadas en todas elas. Nelas úsase a palabra rima en dúas ocasións, a palabra volta en cinco, e a rima derivada ten nove ocorrencias. Mentres Vinhal utiliza moderadamente a palabra rima e a rima derivada,

escusar / escusado, vv. 8-10; *pagar / pagado*, vv. 15-16; *Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez*, 'mozdobre' imp.: *fez / fezo*, vv. 1-2; *sofrer / sofró*, vv. 12-13.

²¹⁸ Na cantiga anónima aparece *per mia morte, que moiro e praze-m' én* (v. 12), e en Coelho pódense ver exemplos como *se mil vezes ouvesse de morrer, / mēor coita me fora de sofrer* (*N' outro día, quando m' eu espedi*, vv. 5-6, 11-12, 17-18) ou *e porque sodes meu mal e meu ben* (*Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez*, v. 14).

²¹⁹ *Ca des aquel día' n que a eu vi / (que non visse) d' aquestes olhos meus* (*Ora non sei no mundo que fazer*, vv. 19-20); nas composicións de Coelho atopamos *chorando destes meus / olhos* (*Dizen que digo que vos quero ben*, vv. 7-8).

²²⁰ *Chorando dos olhos direi-lhe enton; e direi chorando dos olhos meus* (*Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 10-16).

²²¹ Vinhal presenta nove cantigas 'de meestria' e oito 'de refran'.

vemos que Coelho usa con bastante frecuencia a palabra rima, moi frecuentemente a palabra volta e case sempre a rima derivada, xerando mesmo casos coincidentes coas empregadas nas cantigas anónimas como *viver / vivr*²²³, *vi / veerei*²²⁴, *morri / morrer*²²⁵. Como xa se viu máis atrás, o moderado uso do 'dobre' e o 'mozdobre' nas cantigas en estudo é paralelo ao uso acostumado na obra dos dous autores en causa²²⁶.

Recapitulando, vemos que a análise dos aspectos lingüísticos e dos motivos temáticos revela a autoría de Joan Soarez Coelho, así como o emprego de certas figuras estilísticas e algúns aspectos métricos. Todo parece confirmar Joan Soarez Coelho como autor destas cinco cantigas.

Quinto grupo

(...) Que me vós nunca quisestes fazer (A 180)

Que sen meu grado m' oj' eu partirei (A 181)

Per mí sei eu o poder que Amor (A 182)

Dizen-mi as gentes por que non trobei (A 183)

Este feixe de textos áchase nun folio avulso que Carolina Michaëlis decidiu dubitativamente situar neste lugar, tras da lacuna 13ª, cando reconstituíu o *Cancioneiro da Ajuda*. A cantiga seguinte, A 184, que a folla avulsa indica como obra do mesmo autor que o do presente grupo, aparece en B atribuída a Joan d'Avoin. Hoxe, este folio está recolocado nun lugar que os expertos consideraron máis apropiado: non despois, senón inmediatamente antes de A 157²²⁷. Por isto, aínda que as cantigas contidas no folio avulso levan unha numeración máis elevada, antecederán na nosa edición a dita cantiga.

²²² Mentres no reconto xeral das cantigas de Coelho vinte e cinco delas son 'de meestria' e vinte e sete 'de refran', nas dezaseis 'cantigas de amor' utiliza o 'refran' en doce casos.

²²³ *Meus amigos, que sabor averia*, vv. 10-13; *Com' oj' eu vivo no mundo coitado*, vv. 3-6.

²²⁴ *En grave día, senhor, que vos vi*, vv. 1-17; *Senhor e lume destes olhos meus*, vv. 5-7.

²²⁵ *En grave día, senhor, que vos vi*, vv. 11-12; *N' outro día, quando m' eu espedi*, vv. 4-5.

²²⁶ Para máis pormenores sobre o estilo de Gonçal' Eanes do Vinhal, consúltese o apartado da autoría do capítulo II.

²²⁷ Para ver en detalle as razóns da nova colocación, pódese consultar RAMOS, 2004.

A errónea colocación deducida por Michaëlis da folla avulsa que contén estas composicións levou D'Heur e ela mesma a tiraren conclusións así mesmo erradas sobre a paternidade das mesmas; desta maneira, a investigadora alemá (considerando rematada a serie dos poemas de Coelho na folla que precede a lacuna 13ª a causa da presenza de "algum espaço em branco"), propuxo "pela extensão da série" atribuílas a Rodrig' Eanes Redondo²²⁸, o autor seguinte a Joan Coelho en B; mais este autor foi insertado na tradición manuscrita tardiamente, e por isto, é de cronoloxía posterior a calquera autor de A, como aclarará máis adiante o profesor Resende.

Pola súa parte, D'Heur concluíu, tirando do mesmo fio xa errado na base, que este grupo de composicións pertencerían a Joan Soarez Coelho:

[...] la pièce 180 de A [...] est acéphale; nous en retirons l'indication que l'original de A était lacuneux, mais non nécessairement qu'il y eût ici un changement d'auteur, comme le croyait C. Michaëlis. Je prolonge l'oeuvre de J SO COE jusqu'au n° 290 [A 183], et d'autant plus volontiers que la pièce 184 de A est attribuée, en V [...] et en B [...] à J PE ABO: j'ai déjà signalé [...] que ces deux auteurs voisinent dans la tradition manuscrite. [...] Dans la série traditionnelle qui se termine après mon n° 290, j'ai considéré que la pièce 184 de A appartenait à JO SO COE (preuve indirecte que les pièces 180-183 du même ms. sont du même auteur)²²⁹.

O profesor Tavani, pola contra, confiou unicamente na atribución de B / V canto a A 184 para adxudicar a Avoin todo o grupo:

Michaëlis CA attribuisce dubitativamente a Rodrig'Eanes Redondo (non risulta chiaro in base a quali elementi) i nn. 7 [A 183], 11 [A 184], 15 [A 182], 20 [A 180] e 21 [A 181], [...], superstiti di un quaderno perduto e inserite in questo punto del codice al momento della più recente rilegatura. Poiché peraltro uno di questi testi (il n° 11) compare anche in BV assegnato a Johan d'Avoyne, mi sembra che, sia pure in via ipotetica, allo stesso poeta si possa assegnare tutto il gruppo²³⁰.

Mais foi o profesor Resende quen levantou serias dúbidas sobre a colocación desta folla avulsa:

²²⁸ MICHAËLIS, 1990, I: 354, II: 206.

²²⁹ D'HEUR, 1975a: 25.

²³⁰ TAVANI, 1967: 440-441, nota n° 5; o mesmo é defendido en TAVANI, 1988b: 296.

[...] além das cantigas de amigo é-lle atribuída uma cantiga de amor, colocando-o, à partida, fora do esquema organizativo da zona tripartida. Esta anomalia complica-se, quando verificamos que essa cantiga de amor surge igualmente em A, em local diferente do assinalado para as composições deste autor e numa folha avulsa do mesmo cancioneiro cuja colocação levantara já algumas dúvidas a C. Michaëlis. Situada actualmente entre o sétimo e oitavo cadernos de A [...], a atribuição desta cantiga de amor e das restantes 4 composições do mesmo género poético que a acompanham na folha avulsa em análise, tem sido feita a partir de um enquadramento sequencial que pode não ser já o original. Na verdade, a única divergência entre A e B na zona em apreço é o acrescento, por parte do cancioneiro quinhentista, das composições de Rodrigo Anes Redondo, um autor um pouco máis tardio e cuja obra não obedece já à organização da zona tripartida [...]. Por outras palavras, tratando-se certamente de um acrescento atribuível a um estágio da constituição dos cancioneiros posterior ao da feitura de A, não existiria qualquer lacuna entre o sétimo e oitavo cadernos deste cancioneiro, pelo que a folha avulsa está claramente deslocada. Ora, a atribuição de uma das composições a D. João de Aboim diz-nos, pelo contrário, que nos encontramos perante uma folha de um caderno que falta actualmente de A e onde teriam sido copiadas as cantigas de amor de Gonçalo Anes do Vinhal e de João de Aboim, isto é, o caderno que se situaria entre os actuais sexto e sétimo.

Resta-nos tirar as ilações deduzíveis da recondução da folha avulsa ao local que teria ocupado originalmente. Quanto às anteriores atribuições das composições em causa, devem ser postas de parte as que dependiam da colocação actual da folha, isto é, as que atribuíam essas composições a Rodrigo Anes Redondo e a João Soares Coelho [...] Quanto à hipótese de G. Tavani, ou seja, a sua atribuição ao autor em estudo [João de Aboim], parece-nos a máis segura devendo, no entanto, ser salvaguardada a possibilidade da sua atribuição ao trovador que o acompanhava no caderno perdido, isto é, a Gonçalo Anes do Vinhal²³¹.

Ante a evidencia das conclusións a que chega o profesor Resende, non podemos menos que concordarmos á partida con el, mais doutra parte, xa que o investigador portugués salvagarda a posibilidade da autoría de Gonçal' Eanes do Vinhal fronte á de Joan d'Avoim, visto que ambos os dous andan xuntos nos cancioneiros, examinamos estes textos á luz da comparanza retórico-estilística co obxectivo de contribuír a dirimir no posíbel esta derradeira dúbida atributiva. Observamos que o repertorio de composicións que pertencen con certeza a Gonçal' Eanes do Vinhal está composto por

²³¹ OLIVEIRA, 1992 : 489.

'cantigas de amigo' e 'de escarnio e maldizer', mais ningunha 'de amor'. Debido a esta carencia, o vocabulario e as fórmulas lingüísticas empregadas nos seus poemas non gardan correlato particular coas que aparecen nas cantigas en estudo fóra do que é normal na lingua trobadoresca das cantigas. Pola contra, Joan d'Avoín conta no seu repertorio con 'cantigas de amigo', 'de escarnio e maldizer' e 'cantigas de amor' que mostran salientábeis coincidencias con estas catro composicións.

No que respecta aos 'topoi' literarios, as cantigas de Vinhal carecen dos motivos propios da 'cantiga de amor', aínda que si presentan os que son comúns a ambos os xéneros amorosos nas súas 'cantigas de amigo'. Percorrendo os textos de Avoín, obsérvanse paralelos nos motivos temáticos coas catro cantigas en causa e de forma especial na cantiga pendente de atribución *Que sen meu grado m' oí eu partirei*, onde estamos ante unha divindade activa que actúa como ente responsábel da situación amorosa co poder de posibilitar o amor, tal como se mostra tamén en certas composicións de Avoín.

Por outra parte, os recursos estilísticos que conforman os hábitos retóricos de Vinhal non achan correspondencias especialmente rechamantes cos empregados nas cantigas en estudo. Estes mesmos recursos na obra de Joan d'Avoín teñen o seu paralelo especialmente no uso da derivación poliptótica e acumulativa. Metricamente estas composicións presentan características partilladas entre os dous trobadores, aínda que pesan máis as ligazóns con certos artificios e esquemas métricos utilizados por Avoín.

Comparando resultados vemos que o cultivo do xénero da 'cantiga de amor' por Avoín inclina do seu lado a balanza, no que respecta á comparación destas catro cantigas anónimas coa linguaxe empregada por Avoín en grao moito máis alto que coa de Vinhal; igualmente ocorre no caso da análise de temas e motivos literarios, onde o universo amoroso de Vinhal queda circunscrito á 'cantiga de amigo', se ben matizada por certos tintes do xénero 'de amor'. Na utilización de recursos estilísticos e canto á métrica a balanza parece pesar máis do bando de Avoín, tanto na utilización de artificios como no emprego de certos esquemas estróficos. Podemos logo concluír que a atribución a Joan Perez de Avoín das cantigas contidas no folio avulso nº 46 do *Cancioneiro da Ajuda* se ve ratificada pola análise estilística dos textos²³².

²³² Véxase o apartado da autoría das cantigas I-IV.

Sexto grupo

Pois m' en tal coita ten Amor (A 185)

Este poema precedido de iluminura situábase despois da mencionada A 184, a continuación do folio avulso que Dona Carolina colocou aquí erradamente, razón pola cal resulta máis axustado dicir que se acha tras das cantigas de Coelho, á vista da oportuna deslocalización levada a cabo recentemente. A seguir, e tras dunha nova viñeta, están as cantigas de Roi Paez de Ribela, xa comúns a B e V, e indicadas por C.

Se ben desde o primeiro momento Michaëlis considerou este poema como a anónima obra do Desconhecido II²³³, postura adoptada igualmente por D'Heur²³⁴, Giuseppe Tavani semella non ter conta da iluminura que precede esta cantiga en A, único manuscrito que a contén, e atribúella ao mesmo autor de A 184, isto é, Joan d'Avoin, aclarando seren "de atribución probable, mais insegura"²³⁵; Paxeco / Machado, que por regra xeral confían nas atribucións de Michaëlis, asignan a cantiga cun sinal de interrogación a Roi Paez de Ribela²³⁶.

Tras da recolocación da folia avulsa, o profesor Resende tenta avanzar máis un paso procurando identificar ese autor anónimo, e por medio da comparación das tres zonas dos códices en que se segue a tripartición de xéneros poéticos, acha como posíbeis candidatos Estevan Reimondo, Estevan Coelho e Estevan Travanca, sendo este último quen cronoloxicamente reúne as mellores condicións para a súa identificación co anónimo ou Desconhecido II de Ajuda²³⁷.

Importa [...] sabermos por que razão [este autor] não consta já em B. A resposta a esta questão está, quanto a nós, na presença de Rodrigo Anes Redondo neste cancioneiro. Falecido em 1311 ou pouco depois, este trovador português deve ter sido inserido na zona que ocupa

²³³ MICHAËLIS, 1990, II: 387-388.

²³⁴ D'HEUR, 1975a: 25.

²³⁵ TAVANI, 1988b: 296, 1967: 440-441.

²³⁶ PAXECO / MACHADO, 1949-1964, 1590.

²³⁷ OLIVEIRA, 1992: 94-97, 450.

actualmente, no segundo quartel do séc. XIV. A sua incorporação numa zona previamente estabilizada e os arranjos a que a mesma terá sido submetida poderão ter facilitado a perda da composição que, situada nesse local, tinha sido anteriormente copiada por A.

[...] Restam, assim, duas hipóteses. Ou do Anónimo de A foi preservada apenas a cantiga que lhe é atribuída por esse cancioneiro [...] ou deixou igualmente cantigas de amigo, podendo, portanto, ser um dos três autores que comparecem apenas na secção de cantigas de amigo no local onde ele deveria surgir ou próximo dele. Centrando-nos nesta última possibilidade, e atendendo a que o Anónimo de A se situa numa zona ocupada por autores do terceiro quartel do séc. XIII, o trovador que, à partida, reuniria melhores condições para essa identificação seria talvez Estêvão Travanca²³⁸.

Os reveladores datos que fornece o profesor Resende parecen non deixar lugar a dúbidas. Neste caso, tal e como el mesmo indica, a identificación do Anónimo II de A con Estevan Travanca dependerá de que o anónimo autor tivese nos cancioneiros máis cantigas que A 185; se este poema é o único que o seu autor deixou nos códices, será imposíbel, cos datos de que hoxe dispomos, sabermos de quen se trata. Nós, servíndonos da análise comparativa retórico-estilística, tratamos de contribuír a clarificar este punto fornecendo novos datos para a atribución da cantiga a un ou a ningún dos autores avanzados por Resende.

O profesor portugués escollíu entre estes tres autores Estevan Travanca como o que mellor cadraba cronoloxicamente, mais se revisamos os anos de actividade destes autores, observamos que o único que fica realmente afastado dos outros dous no tempo é Estevan Coelho²³⁹. Tanto Estevan Reimondo²⁴⁰ como Estevan Travanca²⁴¹ coinciden na época de actividade literaria, polo que debemos telos en conta como candidatos para a autoría desta cantiga. Ningún deles ten 'cantigas de amor' nin

²³⁸ OLIVEIRA, 1992: 95-96.

²³⁹ "Estevan Perez [Coelho] nacería no último tercio do século XIII (...). É de supoñer-la súa participación na vida da corte dionisiaca, onde tería composto as súas composicións entre 1300 e 1325 aproximadamente. (...) morreu con anterioridade a 1339" (LPGP, 29: 244-245; OLIVEIRA, 1992: 456-457). Por outra banda, as dúas 'cantigas de amigo' da súa autoría son *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* e *Se oj' o meu amigo*, dúas cantigas paralelísticas, a primeira 'de tear', a segunda un exemplo de sinxeleza retórica, ben afastadas da estilística que domina a cantiga que nos ocupa.

²⁴⁰ A súa actividade decorre entre o reinado de Afonso III e Don Denis. Atendendo á influencia da balada provenzal nunha das súas cantigas, é posíbel que estivera durante algún tempo na corte de Castela despois de 1269, ano no que Cerverí de Girona frecuentou a corte de Afonso X, difundindo o referido xénero provenzal (BELTRÁN, 1985)" (LPGP, 35: 271-272; OLIVEIRA, 1992: 462-463).

²⁴¹ "Segundo a súa colocación nos Cancioneiros, desenvolvería a súa actividade poética no terceiro cuarto do século XIII" (OLIVEIRA, 1994: 335, 1992: 463-464).

'cantigas de escarnio e mal dizer', unicamente contan con catro 'cantigas de amigo' Estevan Travanca e dúas Estevan Reimondo.

Tras examinar estes textos, se ben as coincidencias lingüísticas e as palabras rimantes atinxen as cantigas de Travanca e as estilísticas afectan de forma semellante os dous autores, consideramos definitivas as características métricas, estilísticas e de contido que asemellan a cantiga de Reimondo *Amigo, se ben ajades* a A 185. Ou ambas as cantigas son da mesma autoría, ou logo habería que supor un caso de 'cantiga de seguir' con mudanza de xénero *amor-amigo* a modo de xogo dramático dentro da obra do mesmo autor ou entre dous autores diferentes²⁴², o cal resultará difícil de averiguar, superando, con moito, as pretensións deste traballo. Por iso, aínda manifestando algunha reserva, consideramos Estevan Reimondo autor desta cantiga.

Sétimo grupo

Gran coita sofr' e vou-a negando (A 210)

Neguei mia coita des ña sazón (A 211)

Por non saberen qual ben desejei (A 212)

Se ei coita, muito a nego ben (A 214)

Des que vos eu ví, mia senhor, me ven (A 215)

De mort' é o mal que me ven (A 216)

Precedidas de verso branco, sinal de remate de autor (neste caso, Joan Lopez de Ulhoa), da lacuna 14ª e mais de iluminura, van seguidas por un grupo de textos comúns a B e V con atribución tamén en C a Fernan Gonçalvez de Seabra. O único detalle que xera a dúbida na atribución a este autor de todo o grupo é o feito de estar A 213 atribuída noutro local de B e V, e tamén en C, a Airas Veaz (B 443 / V 55)²⁴³.

²⁴² Non esquezamos que as referencias intertextuais entre autores ou dentro da obra dun mesmo autor non son alleas ao corpus trobadoresco (ARIAS FREIXEDO, 2003: 35-40).

²⁴³ FERRARI, 1979: 109-110.

D'Heur apunta a rareza do caso, pero decide atribuír todo o grupo a Seabra, tal como fixera Michaëlis²⁴⁴ "qui s'est fondée sur l'extension régressive de la série"²⁴⁵. Resende acaba facendo o mesmo, se ben constata que, como xa sinalara Anna Ferrari²⁴⁶, B nese trecho sufriu abondas deturpacións:

Na sección das cantigas de amor nenhum dos cancioneiros está completo. B, por deficiencia verificada na súa estruturação, não só não incorporou as primeiras sete composições do autor presentes em A como, juntamente com V, acabou por atribuir uma delas a um outro autor, Airas Veaz [...]. Em A faltam três composições, inseridas em B na parte final da obra atribuída a este autor. Finalmente, V inicia-se, no seu estado actual, com uma composição deste autor, a única que conservou, correspondente à última cantiga de amor de B²⁴⁷.

O profesor Tavani, non obstante, atribúe con certeza A 213 a Airas Veaz e indica o grupo de cantigas en causa como anónimo²⁴⁸; posteriormente, sostén aínda a súa hipótese engadindo:

44. *Fernan Gonçálvez de Seavra*, [...] (Vasconcellos atribúelle tamén, sen fundamento, 6 textos anónimos e 1 que pertence seguramente a Airas Veaz)²⁴⁹.

A análise dos elementos internos tentará contribuír a esclarecer a autoría destes seis textos. Os autores posíbeis codicolóxica e cronoloxicamente son Airas Veaz e Fernan Gonçálvez de Seabra. Nun primeiro achegamento á obra de ambos os autores, observamos que Veaz conta con dúas 'cantigas de amor' e unha 'de escarnio', mentres Seabra mostra un repertorio máis amplo, formado por nove 'cantigas de amor' da súa indubidábel autoría, e mais unha 'de amigo'.

Atendendo á linguaxe empregada, vense expresións utilizadas nas cantigas anónimas que se repiten nas cantigas de Seabra, como o substantivo *mal* como sinónimo de 'coita'²⁵⁰, *afan*²⁵¹, e outras

²⁴⁴ MICHAËLIS, 1990, II: 393.

²⁴⁵ D'HEUR, 1975a: 26.

²⁴⁶ FERRARI, 1979: 109-110.

²⁴⁷ OLIVEIRA, 1992: 470.

²⁴⁸ TAVANI, 1967: 515-518.

máis usuais como o adxectivo *grave*²⁵² ou *enquant' eu for vivo*²⁵³, que non achan correlato nas composicións de Veaz²⁵⁴; pero o máis rechamante lingüisticamente é o uso nunhas e outras cantigas da expresión *negar*, nas anónimas *négase a coita*²⁵⁵ e o mesmo acontece en Seabra²⁵⁶, pero neste último tamén se chega a *negar a senhor* para conservar en segredo a súa identidade²⁵⁷.

Os motivos temáticos empregados nestas seis cantigas anónimas repítense na súa práctica totalidade na obra de Seabra, desde os máis comúns como a 'morte por amor'²⁵⁸, a 'coita'²⁵⁹ ou as referencias a Deus²⁶⁰, a 'topoi' máis específicos como son a alusión ao *prazer* de ver a *senhor* e que se perde ao deixar de vela (*Des que vos eu vi, mia senhor, me ven* repetido en tres cantigas de Seabra²⁶¹), a imposibilidade de deixar de amala (*De mort' é o mal que me ven*, e tamén en *A dona que eu vi por meu*, de Seabra), os *cantares* que o trovador fixo (na anónima *Neguei mia coita des ùa sazón*, e en *Muitos me preguntan, per bõa fe*, de Seabra), o 'segredo' da identidade da *senhor*²⁶² ou os *miscradores*

²⁴⁹ TAVANI, 1988b: 286. Ignoramos as razóns que levan o profesor italiano a considerar "sen fundamento" a teoría atributiva de Michaëlis, pois noutros casos similares non realiza tan categóricas afirmacións; é máis, ante casos semellantes codicoloxicamente en A, ten dado por certa a autoría que se deriva desas situacións.

²⁵⁰ *De mort' é o mal que me ven*, vv. 1, 6, 12, 18, 19; *Por non saberen qual ben desejei*, vv. 3, 6, 12, 14, 18, 19; *Neguei mia coita des ùa sazón*, v. 14; *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*, v. 2, entre as anónimas, e *A dona que eu vi por meu*, v. 2; *A mia senhor atanto lhe farei*, v. 2; *Gradesc' a Deus que me vejo morrer*, v. 2; *Moir' eu por vos, mia senhor, e ben sei*, v. 14; *Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse*, v. 24; *Pois o vivo mal que eu sofro, punhei*, vv. 1, 4, 7, entre as de Seabra.

²⁵¹ *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*, v. 2, nas anónimas; *A dona que eu vi por meu*, v. 8; *A mia senhor atanto lhe farei*, v. 12, nas de Seabra.

²⁵² Na anónima *De mort' é o mal que me ven*, v. 2 e en *A mia senhor atanto lhe farei*, v. 8, e *Sazón sei ora, fremosa mia senhor*, v. 6, de Seabra.

²⁵³ *De mort' é o mal que me ven*, vv. 3, 13, nas anónimas, e *Muitos me preguntan, per boa fe*, vv. 6, 12, 18, e *Pois o vivo mal que eu sofro, punhei*, v. 9, nas de Seabra.

²⁵⁴ Só en *Senhor fremosa, por meu mal*, aparece a expresión *por meu mal* (v. 1).

²⁵⁵ *Gran coita sofr' e vou-a negando*, v. 1; *Neguei mia coita des ùa sazón*, v. 1; *Se ei coita, muito a nego ben*, v. 1.

²⁵⁶ *Pois o vivo mal que eu sofro, punhei*, vv. 2, 5, 11.

²⁵⁷ *Muitos vej' eu que, con mengua de sên*, v. 17.

²⁵⁸ *De mort' é o mal que me ven*; *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*; *Gran coita sofr' e vou-a negando*, entre as anónimas; *A dona que eu vi por meu*; *A mia senhor atanto lhe farei*; *Gradesc' a Deus que me vejo morrer*; *Moir' eu por vós, mia senhor, e ben sei*; *Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse*; *Pero que eu meu amigo roguei*; *Pois o vivo mal que eu sofro, punhei*, nas de Seabra.

²⁵⁹ Presente nas seis cantigas anónimas e mais en *A dona que eu vi por meu*; *Gradesc' a Deus que me vejo morrer*; *Moir' eu por vós, mia senhor, e ben sei*; *Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse*; *Pois o vivo mal que eu sofro*; *Sazón sei ora, fremosa mia senhor*, de Seabra.

²⁶⁰ *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*; *Gran coita sofr' e vou-a negando*; *Neguei mia coita des ùa sazón*; *Por non saberen qual ben desejei*; *Se ei coita, muito a nego ben*, entre as anónimas, e *A mia senhor atanto lhe farei*; *Gradesc' a Deus que me vejo morrer*; *Muitos vej' eu que, con mengua de sên*; *Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse*; *Pois o vivo mal que eu sofro, punhei*, nas de Seabra.

²⁶¹ *A dona que eu vi por meu*; *A mia senhor atanto lhe farei*; *Moir' eu por vós, mia senhor, e ben sei*.

²⁶² *Gran coita sofr' e vou-a negando*; *Neguei mia coita des ùa sazón*; *Por non saberen qual ben desejei*; *Se ei coita, muito a nego ben*, nas anónimas e *Gradesc' a Deus que me vejo morrer*; *Muitos me preguntan, per bõa fe*; *Muitos vej' eu que, con mengua de sên*, entre as de Seabra.

que semean cizaña entre o namorado e a dona²⁶³. Aquí hai que salientar a identidade temática que se pon de manifesto entre a cantiga anónima *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven* e *A dona que eu vi por meu*, de Fernan Gonçalves de Seabra, pois coinciden tanto na linguaxe empregada (*sofrer tanto mal, por meu mal, afan*) como nos motivos utilizados ('coita', 'morte', 'Deus', ou o *prazer* de ver a *senhor* que se perde ao deixar de vela). Como contrapartida, non achamos máis paralelos coas cantigas de Veaz que as comúns alusións a Deus²⁶⁴ e á 'coita'²⁶⁵.

No plano retórico, as seis cantigas pendentes de atribución son ricas na utilización de 'dobres'²⁶⁶, políptotos²⁶⁷ e antíteses²⁶⁸, ademais de usar moderadamente a comparación²⁶⁹, o polisíndeto²⁷⁰, a apóstrofe²⁷¹ e a hipérbole, normalmente ligada ao motivo da 'coita'²⁷²; Seabra utiliza con frecuencia os 'dobres'²⁷³, o políptoto²⁷⁴ e a hipérbole²⁷⁵, mais poucas veces utiliza a apóstrofe²⁷⁶, a antítese²⁷⁷ e a comparación²⁷⁸, usando con frecuencia pola contra o polisíndeto²⁷⁹. Nas cantigas de

²⁶³ *Por non saberen qual ben desejei; Se ei coita, muito a nego ben*, nas anónimas, e entre as de Seabra, *Gradesc' a Deus que me vejo morrer; Muitos me preguntan, per bõa fe; Muitos vej' eu que, con mengua de sên; Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse; Pois o vivo mal que eu soffro, punhei.*

²⁶⁴ *Par Deus, senhor, gran dereito per é; Senhor fremosa, por meu mal.*

²⁶⁵ *Senhor fremosa, por meu mal.*

²⁶⁶ *De mort' é o mal que me ven*, 'dobre': *de morte*, vv. 1-7-13-21; *Neguei mia coita des ùa sazón*, 'dobres': *enos cantares que, fiz*, vv. 4-10-16; *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*, 'dobres': *des que vos eu vi*, vv. 1-7-13; *ante que vos eu visse*, vv. 4-10-16; *Por non saberen qual ben desejei*, 'dobres': *por, saberen*, vv. 1-7.

²⁶⁷ Especialmente en *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven; Neguei mia coita des ùa sazón* e *Por non saberen qual ben desejei*.

²⁶⁸ Nótase especialmente o xogo antitético entre o antes e o despois que estrutura a cantiga *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*, ou a antítese *ben / mal* presente en *De mort' é o mal que me ven*, e en *Por non saberen qual ben desejei*.

²⁶⁹ *Gran coita sofr' e vou-a negando; Neguei mia coita des ùa sazón.*

²⁷⁰ *Gran coita sofr' e vou-a negando.*

²⁷¹ *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven; Se ei coita, muito a nego ben.*

²⁷² *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven; Gran coita sofr' e vou-a negando.*

²⁷³ Véxanse, entre outros exemplos, *A dona que eu vi por meu*, 'dobres': *a, que*, vv. 1-7-13; *nen a vejo nen vejo*, vv. 5-11-17; *A mia senhor atanto lhe farei*, 'dobres': *de pran*, vv. 4-9; *mais*, vv. 9-15; *sofrer*, vv. 6-11; *Muitos vej' eu que, con mengua de sên*, 'dobres': *sên*, vv. 1-8-15; *perden seu*, vv. 8-15; *Sazón sei ora, fremosa mia senhor*, 'dobre': *são por vós tan coitado*, vv. 3-7.

²⁷⁴ *A dona que eu vi por meu; A mia senhor atanto lhe farei; Gradesc' a Deus que me vejo morrer; Moir' eu por vós, mia senhor, e ben sei; Muitos me preguntan, per bõa fe; Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse; Pero que eu meu amigo roguei.*

²⁷⁵ *A dona que eu vi por meu; Muitos vej' eu que, con mengua de sên; Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse; Pero que eu meu amigo roguei.*

²⁷⁶ *Moir' eu por vós, mia senhor, e ben sei; Sazón sei ora, fremosa mia senhor.*

²⁷⁷ *Gradesc' a Deus que me vejo morrer; Sazón sei ora, fremosa mia senhor.*

²⁷⁸ *Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse.*

²⁷⁹ *Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse; Gradesc' a Deus que me vejo morrer; Moir' eu por vós, mia senhor, e ben sei; Muitos vej' eu que, con mengua de sên; Pois o vivo mal que eu soffro, punhei.*

Veaz obsérvase a presenza da apóstrofe en todas as composicións, e esporadicamente do polisíndeto²⁸⁰, antítese e políptoto²⁸¹.

Atendendo por último aos recursos métricos, parecen bastante regulares nas cantigas por atribuír, pois son todas 'de refran', con tres cobras singulares²⁸² formadas por catro versos maioritariamente decasílabos agudos²⁸³ e con 'refran' de dous versos seguido en catro cantigas dunha 'fiinda' composta por outros dous versos. A uniformidade métrica é completa se observamos o esquema estrófico empregado, pois é idéntico en todas as cantigas, o nº 160 de Tavani, o máis empregado polos trobadores e xograres galego-portugueses. Como artificios, o máis usado é o das cobras 'capfinidas', en cinco textos, seguido de perto polas 'capcaudadas' e 'capdenals', en catro composicións. Utilizouse a palabra volta en catro destas cantigas²⁸⁴, noutras catro 'dobres', como queda sinalado nos recursos retóricos, e en tres delas, rima derivada²⁸⁵. Tanto Seabra como Veaz manifestan clara preferencia polas cantigas 'de refran' fronte ás 'de mestria' e polas composicións de tres cobras singulares de catro versos máis refran de dous, mais só Seabra engade 'fiindas' de dous versos e prefire claramente o decasílabo agudo fronte a Veaz, que tende á utilización equilibrada de versos agudos e graves. O esquema estrófico das cantigas anónimas é utilizado polos dous autores, Seabra para catro cantigas e Veaz para unha das súas tres composicións. En canto aos artificios, ambos os autores utilizan cobras 'capfinidas' e 'capdenals' con lixeira preferencia sobre as 'capcaudadas'; Seabra usa dous casos de rima derivada coincidentes cos das cantigas en estudo, *veer / vi* e *dizer / direi*²⁸⁶, e Veaz utiliza a palabra volta e a rima derivada nunha composición²⁸⁷.

En resumo, a análise comparativa dos elementos internos das obras de Fernan Gonçalvez de Seabra, Airas Veaz e as seis cantigas anónimas, dan como resultado, ao noso parecer, unha clara

²⁸⁰ *Comprar quer' eu, Feman Furado, muu.*

²⁸¹ *Senhor fremosa, por meu mal.*

²⁸² Só en *De mort' é o mal que me ven*, a rima a é 'dobla'.

²⁸³ En *De mort' é o mal que me ven* úsanse octosílabos agudos, e en *Gran coita sofr' e vou-a negando*, eneasílabos graves.

²⁸⁴ *De mort' é o mal que me ven*: *ben*, vv. 4-7-10; *mal*, vv. 6-12-18-19; *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*: *prazer*, vv. 5-11-17-19; *Gran coita sofr' e vou-a negando*: *vivo*, vv. 5-6-11-12-17-18-20; *Por non saberen qual ben desejei*: *ven*, vv. 6-12-18-19.

²⁸⁵ *Veer / vi*, *Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*, vv. 6-12-14-18; *vivesse / vivo*, *Gran coita sofr' e vou-a negando*, vv. 3-5-6-11-12-17-18-20; *direi / dizer / diz*, *Neguei mia coita des ãa sazón*, vv. 3-5-11-13-17.

²⁸⁶ *Moir' eu por vós, mia senhor, e ben sei*, vv. 9-19; *Muitos me preguntan, per bõa fe*, vv. 4-16.

²⁸⁷ *Senhor fremosa, por meu mal*: *dizer*, vv. 5-6-11-12; rima derivada, vv. 7-8.

semellanza entre as cantigas de Seabra e as anónimas, concretada en expresións lingüísticas coincidentes, motivos temáticos comúns, certos hábitos retóricos que as relacionan e claras coincidencias nos recursos métricos empregados.

Constatamos logo a atribución deste grupo de cantigas a Seabra. Habida conta das alteracións codicolóxicas sufridas por B, así como da perda de composicións de que ten sido obxecto, resulta neste caso unha fonte pouco fiábel para determinar a autoría de Veaz con respecto a A 213. Así pois, limitámonos aos datos fornecidos por A, o máis antigo testemuño, que completados polos de B e C apuntan para a autoría de Fernan Gonçalvez de Seabra para estes seis textos.

Oitavo grupo

Gran sazon á que eu morrera ja (A 235)

Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse (A 236)

Estes meus olhos nunca perderán (A 237)

Cuidou-s' Amor que logo me faria (A 238)

Esso mui pouco que oj' eu falei (A 239)

Estas cinco cantigas áchanse transcritas unicamente en A, dentro do grupo A 228-239, precedidas dunha lacuna que Michaëlis numera como a 16^a. O primeiro dos textos (A 228) carece aínda dos 14 versos iniciais, que fornecen B e V, onde constan as sete primeiras composicións da serie (A 228-234). Mais as cinco cantigas en causa non comparecen nos apógrafos italianos. Pola súa parte, C indica a presenza de dous autores a máis (Afonso Fernandez Cobolhilha e Afonso Sanchez) entre os números correspondentes a A 227 e A 228. Despois desta serie, aparece nova lacuna, a 17^a, precedida de verso branco sinalando o remate das composicións do autor en causa, e espazo para a viñeta indicativa de novo autor, Estevan Faian.

Tanto D'Heur²⁸⁸ como Resende aceptaron sen dúbida ningunha a atribución proposta por Michaelis a Joan Garcia de Guilhade²⁸⁹, se ben o investigador portugués non concorda con que Joan de

²⁸⁸ D'HEUR, 1975a: 49.

Guilhade e Joan García sexan un mesmo trobador, Joan Garcia de Guilhade²⁹⁰. Pola súa parte, o profesor Tavani comeza pondo en causa a postura dos demais investigadores, dubidando da atribución a Guilhade e contemplando tamén a posibilidade do anonimato²⁹¹, para, posteriormente, abandonar a segunda opción, asegurando xa sen asomo de dúbida nin xustificación ningunha seren as cinco cantigas obra de Joan Garcia de Guilhade. Outros estudiosos que se teñen ocupado das cantigas en causa foron Oskar Nobiling²⁹², Giuseppe Sansone²⁹³ e Agostinho Domingues²⁹⁴. Nos tres casos os editores non tratan sequera o posíbel problema atributivo, dando por certa a autoría de Guilhade para estas cinco cantigas.

Como veremos a continuación, a análise retórico-estilística contribúe a confirmar esta opinión xa asentada entre os críticos; Guilhade conta no seu repertorio atribuído con certeza, con vinte e unha 'cantigas de amigo', catorce 'cantigas de escarnio' e catorce 'cantigas de amor', entre as cales catro poderían denominarse 'escarnios de amor'²⁹⁵, igual que ocorre con *Cuidou-s' Amor que logo me faria*, por romperen algunha das normas preceptivas do amor cortés, en particular a do segredo da identidade da dona.

Atendendo á caracterización lingüística, hai expresións coincidentes entre estas cantigas anónimas e as de Guilhade, como se pode ver na utilización de *catar*²⁹⁶, *folia*²⁹⁷, *perder* ou *fazer mal sên*²⁹⁸, expresións bastante comúns no corpus, mais tamén hai outras menos habituais, como o uso do

²⁸⁹ MICHAËLIS, 1990, I: 457-467, II: 408-409.

²⁹⁰ OLIVEIRA, 492.

²⁹¹ TAVANI, 1967: 433-436, 515-517.

²⁹² NOBILING, 1908.

²⁹³ SANSONE, 1961.

²⁹⁴ DOMINGUES, 1992.

²⁹⁵ Nalgunhas desas cantigas o 'escarnio' é máis evidente que noutras onde aparece máis velado; así, *Ai, dona fea, fostes-vos queixar* e *Elvira Lopez, que mal vos sabedes*, son 'cantigas de mal dizer' onde a dona é escarnecida directamente, mentres que *A Don Foan quer' eu gran mal*; *Cuidou-s' Amor que logo me faria* e *Deus! Como se foron perder e matar*, se manteñen máis próximas dos parámetros da 'cantiga de amor' aínda que se revele o segredo da identidade da *senhor* ou se ofrezan datos moi significativos sobre a mesma, deslocándoas para o ámbito escarniño.

²⁹⁶ Na anónima *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*, vv. 7, 18; e entre as de Guilhade, en *Amigos, quero-vos dizer*, vv. 5, 12, 19.

²⁹⁷ Na anónima *Cuidou-s' Amor que logo me faria*, v. 8; e entre as de Guilhade, en *Per bõa fe, meu amigo*, vv. 13, 19.

²⁹⁸ Nas anónimas, en *Cuidou-s' Amor que logo me faria*, vv. 2, 12; e entre as de Guilhade, en *A bõa dona, por que eu trovava*, v. 11; *Quantos an gran coita d' amor*, v. 14.

indefinido *alguen* para referirse difusamente á muller amada²⁹⁹, que o namorado ou os seus *olhos choren* e sobre todo que *ceguen*³⁰⁰.

Os motivos temáticos presentes nas cinco cantigas pendentes de atribución correspóndense cos que achamos nas de Guilhade, desde os máis comúns no conxunto do corpus amoroso como son a 'coita'³⁰¹, a 'morte'³⁰² ou as referencias a Deus³⁰³ e ao Amor personificado e mesmo "deificado"³⁰⁴ aos máis particulares como os referidos á 'loucura'³⁰⁵ do namorado, á conservación do segredo da identidade da 'senhor' ou á ruptura do mesmo³⁰⁶, aos 'miscradores'³⁰⁷, e tamén aos 'olhos'³⁰⁸, ao feito de 'trobar'³⁰⁹, e mesmo a motivos moi específicos como o escepticismo negativo da muller ante a declaración amorosa³¹⁰ e a súa incredulidade diante da 'coita' do trobador³¹¹.

²⁹⁹ Nas anónimas *Cuidou-s' Amor que logo me faria*, vv. 5, 21; *Estes meus olhos nunca perderán*, vv. 5, 6, 10, 11, 12, 16, 17, 18; *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*, v. 9; entre as de Guilhade en *Don Foan, quer' eu gran mal*, v. 9; *Amigos, quero-vos dizer*, v. 23; *Deus, como se foron perder e matar*, vv. 11, 12, 17, 18; *Treides todas, ai amigas, con migo*, vv. 5, 6, 11, 12, 17, 18.

³⁰⁰ Na anónima *Estes meus olhos nunca perderán*, vv. 5, 6, 11, 12, 17, 18; e entre as de Guilhade en *Amigos, quero-vos dizer*, vv. 15, 16; *Quantos an gran coita d' amor*, v. 9; *Cada que ven o meu amig' aqui*, v. 7; *U m' eu parti, d' u m' eu parti*, vv. 15, 16.

³⁰¹ Nas anónimas *Cuidou-s' Amor que logo me faria*; *Esso mui pouco que oj' eu falei*; *Estes meus olhos nunca perderán*; *Gran sazón á que eu morrera ja*; e entre as de Guilhade, *A bõa dona, por que eu trobava*; *A mia senhor ja lh' eu muito neguei*; *Amigos, non poss' eu negar*; *Amigos, quero-vos dizer*; *Quantos an gran coita d' amor*; *Quexei-m' eu destes olhos meus*; *Treides todas, ai amigas, con migo*.

³⁰² Nas anónimas *Cuidou-s' Amor que logo me faria*; *Gran sazón á que eu morrera ja*; *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*; e entre as de Guilhade, *A bõa dona, por que eu trobava*; *A mia senhor ja lh' eu muito neguei*; *Amigos, non poss' eu negar*; *Cada que ven o meu amig' aqui*; *Deus! Como se foron perder e matar*; *Morr' o meu amigo d' amor*; *Quantos an gran coita d' amor*; *Quexei-m' eu destes olhos meus*; *Que muitos me preguntarán*; *Senhor, veedes-me morrer*; *Treides todas, ai amigas, con migo*.

³⁰³ Nas anónimas *Esso mui pouco que oj' eu falei*; *Estes meus olhos nunca perderán*; *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*; entre as de Guilhade, *Ai, amigas, perdud' an conhocer*; *Ai, dona fea, fostes-vos queixar*; *Deus! Como se foron perder e matar*; *Elvira Lopez, que mal vos sabedes*; *Par Deus, amigas, ja me non quer ben*; *Quantos an gran coita d' amor*; *Quexei-m' eu destes olhos meus*; *Quer' eu, amigas, o mundo loar*; *Senhor, veedes-me morrer*; *U m' eu parti, d' u m' eu parti*.

³⁰⁴ Nas anónimas, *Cuidou-s' Amor que logo me faria*; *Estes meus olhos nunca perderán*; *Gran sazón á que eu morrera ja*; *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*; entre as de Guilhade, *Ai amigas, perdud' an conhocer*; *Amigos, quero-vos dizer*.

³⁰⁵ Na anónima *Esso mui pouco que oj' eu falei*; e entre as de Guilhade, *A bõa dona, por que eu trobava*; *Amigos, non poss' eu negar*; *Amigos, quero-vos dizer*; *Cada que ven o meu amig' aqui*; *Per bõa fe, meu amigo*; *Sanhud' andades, amigo*.

³⁰⁶ Na anónima *Cuidou-s' Amor que logo me faria*; e entre as de Guilhade, *Deus! Como se foron perder e matar*; *Elvira Lopez, que mal vos sabedes*; *Que muitos me preguntarán*.

³⁰⁷ Na anónima *Gran sazón á que eu morrera ja*; entre as de Guilhade, *Que muitos me preguntarán*.

³⁰⁸ Nas anónimas *Esso mui pouco que oj' eu falei*; *Estes meus olhos nunca perderán*; *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*; e entre as de Guilhade, *Amigos, non poss' eu negar*; *Quantos an gran coita d' amor*; *Quexei-m' eu destes olhos meus*; *U m' eu parti, d' u m' eu parti*, cantiga que destaca polas semellanzas con *Estes meus olhos nunca perderán*.

³⁰⁹ Na anónima *Cuidou-s' Amor que logo me faria*; entre as de Guilhade, *A bõa dona, por que eu trobava*; *Ai, amigas, perdud' an conhocer*; *Ai, dona fea, fostes-vos queixar*.

³¹⁰ Na anónima *Esso mui pouco que oj' eu falei* con correspondencia en *A mia senhor ja lh' eu muito neguei*, de Guilhade.

No plano retórico, obsérvase a presenza de determinadas figuras habituais no corpus como a apóstrofe³¹², a anáfora³¹³ ligada ao polisíndeto³¹⁴, ou o políptoto³¹⁵, xenerosamente espalladas polas cinco cantigas anónimas e mais na obra de Guilhade; é menos habitual atoparmos antíteses³¹⁶ e paradoxos³¹⁷, mentres que a personificación³¹⁸ e a sinécdoque³¹⁹, chaman a atención pola relativa frecuencia con que aparecen.

Finalmente, atendendo á métrica, obsérvase tanto nas cantigas anónimas como nas de Guilhade un certo equilibrio no emprego dos moldes 'de refran' e 'de meestria'³²⁰; ademais, Guilhade adoita utilizar tres cobras singulares por cantiga³²¹, con ou sen 'fiinda(s)' de dous ou tres versos³²², e con seis (catro máis dous no 'refran') ou sete versos por estrofa, normalmente decasílabos agudos ou

³¹¹ Na anónima *Cuidou-s' Amor que logo me faria*; e entre as de Guilhade, *Cada que ven meu amig' aqui e Morr' o meu amigo d' amor*.

³¹² Nas anónimas aparece en *Estes meus olhos nunca perderán*, vv. 2, 3; e nas de Guilhade vese en trece cantigas amorosas ou 'escarnios de amor', referíndose a diferentes destinatarios, como a *senhor* (*Senhor, veedes-me morrer*, vv. 1, 8, 15, entre outras) ou á *dona* (*Ai, dona fea, fostes-vos queixar*, vv. 1, 6, 7, 12, 13, 18), ao *amigo* (*Senhor, veedes-me morrer*, vv. 5, 12, 19), aos *amigos* (*Amigos, quero-vos dizer*, v. 1, entre outras), ás *amigas* (*Amigas, tamanha coita*, vv. 1, 5, 6, 8, 11, 12, 17, 18, entre outras) e a personaxes diversos nas 'cantigas de escarnio', especialmente nas 'tençons'.

³¹³ Vese nas cantigas pendentes de atribución *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*, vv. 15-16; e *Gran sazón á que eu morrera ja*, vv. 9-10, 15-16, e; e con moitísima frecuencia nas composicións de escarnio de Guilhade, debido ao seu carácter máis narrativo; entre as amorosas, salientaremos *A bõa dona, por que eu trovava*, vv. 5-9, pola concorrencia da anáfora e en cinco versos seguidos, e *Morr' o meu amigo d' amor*, onde concorren dous versos coa mesma anáfora copulativa en cada cobra (vv. 2, 3, 10, 11, 16, 17).

³¹⁴ Nas anónimas *Gran sazón á que eu morrera ja*, vv. 9-10, 15-16, e; *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*, vv. 15-16, e; entre as de Guilhade, pódense ver exemplos en *Cada que ven o meu amig' aqui*, vv. 7-10; e *A bõa dona, por que eu trovava*, vv. 5-9, e outros casos de anáforas copulativas antes citados.

³¹⁵ Nas anónimas *Cuidou-s' Amor que logo me faria*; *Esso mui pouco que oj' eu falei*; *Gran sazón á que eu morrera ja*; *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*; entre as numerosas cantigas de Guilhade que presentan este recurso salientamos *U m' eu parti d' u m' eu parti*, pola concentración de formas do verbo *veer*.

³¹⁶ Nas anónimas, aparecen no 'refran' de *Esso mui pouco que oj' eu falei*, e como principio estruturador de *Gran sazón á que eu morrera ja*; nas de Guilhade pódense ver exemplos, entre outras, en *A Don Foan quer' eu gran mal*, ou en *Quexei-m' eu destes olhos meus*.

³¹⁷ Por exemplo, no 'refran' da anónima *Estes meus olhos nunca perderán*, e tamén en *Quantos an gran coita d' amor*, de Guilhade.

³¹⁸ Nas anónimas *Cuidou-s' Amor que logo me faria*; *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*; *Gran sazón á que eu morrera ja* e *Estes meus olhos nunca perderán* aparece o Amor personificado, como en *Ai amigas, perdud' an conhocer*; e *Amigos, quero-vos dizer*, de Guilhade; a personificación dos *olhos* que se ve en *Esso mui pouco que oj' eu falei*; *Estes meus olhos nunca perderán* e *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*, repítese en *Quantos an gran coita d' amor* e *Quexei-m' eu destes olhos meus*, de Guilhade.

³¹⁹ Nas anónimas *Esso mui pouco que oj' eu falei*, *Estes meus olhos nunca perderán* e *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*, e entre as de Guilhade *Amigos, non poss' eu negar*, *Quantos an gran coita d' amor*, e *U m' eu parti d' u m' eu parti*.

³²⁰ Das cinco cantigas por atribuír, dúas son 'de meestria' e tres 'de refran', e no conxunto da obra de Guilhade, trinta e unha cantigas son 'de refran' e dezaioito 'de meestria'.

³²¹ Guilhade usa cobras dobradas en catro cantigas, e rimas unisoantes cruzadas con singulares noutras catro. O resto son todas cobras singulares.

³²² Das cinco cantigas por atribuír, catro presentan 'fiinda', e no conxunto das corenta e nove composicións que son con certeza da autoría de Guilhade, dezasete teñen 'fiinda(s)'.

graves, que seguen moi maioritariamente o esquema estrófico abbaCC, como acontece tamén nas cantigas pendentes de atribución³²³. Como artificios, Guilhade emprega con moita frecuencia o recurso ás cobras 'capdenals', 'capfinidas' e 'capcaudadas', por esta orde, así como a palabra volta, artificios moi frecuentes nas cinco cantigas por atribuír. Finalmente, cabe destacar a presenza de dúas rimas derivadas coincidentes (recurso moi usado en ambos os casos), *for / son*, na anónima *Estes meus olhos nunca perderán* (vv. 2-9) e *A Don Foan quer' eu gran mal* (vv. 12-22) e *vi / veer*, na anónima *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse* (vv. 6-20) e en *U m' eu parti d' u m' eu parti* (vv. 5-7).

Á vista dos resultados da análise retórico-estilística das seis cantigas que nos ocupan e da súa comparación coas de Joan Garcia de Guilhade, consideramos que hai elementos comúns suficientes tanto nos aspectos lingüísticos como no tratamento de motivos temáticos, retórica e métrica, para xustificar a autoría de Guilhade, por outra parte xa consensuada no seo da crítica³²⁴.

Noveno grupo

Que mui de grad' eu querria fazer (A 247)
Dizen, senhor, ca dissestes por mí (A 249)
Coidava-m' eu, quand' amor non avia (A 250)
Quantos oj' andan eno mar aqui (A 251)
Senhor fremosa, pois que Deus non quer (A 252)
Pois mia ventura tal é, pecador! (A 253)
Senhor fremosa, por Nostro Senhor (A 254)
De quantas cousas eno mundo son (A 256)

Estas oito cantigas recollidas unicamente en A, inclúense na serie que este cancionero atribúe a un mesmo autor, e que comprende as cantigas A 246-A 256. O grupo está precedido por unha lacuna (a 18ª, segundo Michaëlis), e a continuación, as marcas correspondentes a novo autor. A primeira cantiga da serie, A 246, igual que A 248 e A 255, veñen atribuídas noutro local de B, V e C, a Paai

³²³ É o nº 160 de Tavani, o máis amplamente utilizado polos trovadores galego-portugueses (TAVANI, 1967: 154-199).

³²⁴ Para unha análise máis pomenorizada das cantigas de Guilhade pódense consultar as edicións de NOBILING, 1908 e DOMINGUES, 1992, ademais das interesantes e oportunas consideracións recollidas en

Gomez Charinho, mais neste trecho, os códices italianos afástanse da orde que segue A, tal como resume Resende:

- a) Paio Gomes [...]. Secção das cantigas de amor (nº 60) - Colocação na parte final da zona organizada por secções e, exceptuando uma composição em que compara Afonso X ao mar, apenas com cantigas de amor. Note-se, no entanto, que somente A nos transmite esta colocação.
- b) Secção das cantigas de amigo (nº 119 e 127) - Presença anómala em dois locais diferentes de B / V, com cantigas de amigo e cantigas de amor em ambos. Três das doze cantigas de amor aí incluídas tinham sido igualmente transmitidas por A.
- c) Secção das cantigas de escárnio (nº 280) - É um dos últimos autores de B / V, situando-se na parte final do que consideramos como acrescento, datável já do séc. XIV, à secção das cantigas de escárnio da zona tripartida³²⁵.

À vista da situación dos textos, tanto Carolina Michaëlis³²⁶ como D'Heur³²⁷, Armando Cotarelo Valledor³²⁸, Henrique Monteagudo³²⁹, e António Resende de Oliveira³³⁰, confiaron na autoría de Charinho para a serie completa. Pola súa parte, o profesor Tavani, se ben comezou albergando serias dúbidas sobre a autoría das cantigas en causa³³¹, posteriormente explica:

[...] non se pode afirmar con absoluta certeza, pero é verosímil que pertenzan ó almirante os textos nº 5, 6, 18, 20 e 21 [sic, faltan 8, 16, 17], transmitidos só por A, e malia a ausencia de atribucións explícitas, a posición relativa dos textos semella admiti-la paternidade de P. g. Ch.³³².

António Resende de Oliveira expón as razóns desta anómala situación textual:

SANSONE, 1961, especialmente sobre o particular tratamento de motivos como o dos 'olhos' e a visión da 'senhor', a saudade, a loucura ou a morte por amor.

³²⁵ OLIVEIRA, 1992: 533.

³²⁶ MICHAËLIS, 1990, II: 423.

³²⁷ D'HEUR, 1975a: 49-50.

³²⁸ COTARELO, 1984.

³²⁹ MONTEAGUDO, 1984.

³³⁰ OLIVEIRA, 1992: 72-73, 76, 533.

³³¹ TAVANI, 1967: 474-475, 515, 517-518.

³³² TAVANI, 1988b: 310.

Presente na parte final de A, Paio Gomes deve situar-se, cronologicamente, por volta do terceiro quartel do séc. XIII. Por outro lado, entre a cópia de A e a feitura do antecedente de B / V, a sua obra foi objecto de manipulações cujo alcance é difícil de definir com precisão. Com efeito, somente elas justificariam, não só o seu desaparecimento da secção das cantigas de amigo dos mesmos, como também a presença, nesta secção, de cantigas de amor que, originalmente, teriam estado inseridas na secção correspondente. Quanto às suas cantigas de escárnio, situadas inicialmente talvez na zona final da secção respectiva da zona tripartida, podem ter sido progressivamente empurradas para o fim dessa secção, à medida que novos autores aí iam sendo incluídos nos fins do séc. XIII ou na primeira metade do séc. XIV³³³.

Desde o ponto de vista da análise retórico-estilística, podemos observar que Paai Gomez Charinho compuxo de certo seis 'cantigas de amigo', dúas 'cantigas de escarnio', unha delas unha 'tençon', e doce 'cantigas de amor', polo que o xénero das cantigas en causa non é alleo á súa produción trobadoresca³³⁴.

Lingüísticamente, obsérvanse vocábulos coincidentes nas oito cantigas anónimas e mais nas de Charinho, como *conselho*³³⁵, *prof*³³⁶, ou a máis habitual *coraçon*, por veces formando parte da frase feita *de coraçon* (sinceramente)³³⁷, ou o uso frecuente do substantivo *mal* por veces como sinónimo de 'coita'³³⁸; así mesmo, entre as oito cantigas por atribuír e as de Charinho existen vocábulos e expresións

³³³ OLIVEIRA, 1992: 533.

³³⁴ A cantiga *De quantas cousas eno mundo son*, malia a estar recollida en A, non se adoita contemplar dentro do xénero das 'cantigas de amor', dado que o seu tema é a comparación do rei co mar; dependendo da interpretación que se lle queira dar á cantiga, positiva ou negativa, esta será clasificada como 'cantiga encomiástica' ou 'de escarnio', pero non 'de amor' (MONTEAGUDO, 1984: 368). Para aprofundar na problemática dos xéneros entrecruzados no *Cancioneiro da Ajuda*, pódense ver VENTURA, 2004; LOPES, 2004; BREA, 2005; ou BRANDÃO, 2006.

³³⁵ Na anónima *Pois mia ventura tal é, pecador!*, v. 24; entre as de Charinho, *Don Alfonso Lopez de Baian quer*, v. 30.

³³⁶ Na anónima *Dizen, senhor, ca dissestes por mí*, vv. 12, 17; entre as de Charinho, *Muitos dizen con gran coita d' amor*, v. 7; *Voss' amigo, que vos sempre serviu*, v. 18.

³³⁷ Nas anónimas *De quantas cousas eno mundo son*, v. 10; *Que mui de grad' eu querria fazer*, v. 25; entre as de Charinho, *A mia senhor, que por mal destes meus*, v. 9; *Mia filha, non ei eu prazer*, v. 8; *Oí eu sempre, mia senhor, dizer*, vv. 16, 24; *Senhor fremosa, tan de coraçon*, v. 1; *Tanto falan do vosso parecer*, v. 5; *Ūa dona que eu quero gran ben*, vv. 7, 13.

³³⁸ Nas anónimas *Quantos o' andan eno mar aqui*, v. 3; *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, v. 16; entre as de Charinho, *A mia senhor, que por mal destes meus*, v. 1; *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, v. 10; *Par Deus, senhor, de grado queria*, v. 9; *Par Deus, senhor, e meu lume e meu ben*, vv. 7, 9; *Que muitas vezes eu cuido no ben*, vv. 2, 6, 8, 12, 14, 18; *Senhor fremosa, tan de coraçon*, vv. 10, 15; *Ūa dona que eu quero gran ben*, vv. 2, 3, 6, 10, 12, 15, 18.

semellantes propias do xénero amoroso trobadoresco, como *serviço*, *servir*, *servidor*, e outras co mesmo lexema³³⁹, *lume* como metafórica referencia á *senhor*³⁴⁰, *enquant' eu vivo for*³⁴¹, ou *Senhor fremosa* en posición inicial absoluta³⁴². Tamén é común a unhas e outras composicións vocabulario menos frecuente no corpus como *pecador*³⁴³ ou *tormenta*³⁴⁴.

Atendendo agora aos motivos temáticos tratados, aparecen nos dous casos os 'topoi' máis comúns no corpus, como a 'coita'³⁴⁵, a 'morte de amor'³⁴⁶ ou as numerosísimas referencias a Deus³⁴⁷ xunto a eles, achamos tamén o Amor como referente ou como personaxe activo, capaz de *fazer mal* ou de *namorar*³⁴⁸, a 'mesura' da *senhor*³⁴⁹, a figura dos 'miscradores'³⁵⁰, a case sempre escasa 'descrición' da *senhor*³⁵¹, as alusións á actividade poética do trobador que temos na anónima *Que mui de grad' eu querria fazer* e en *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, de Charinho, a 'loucura' do

³³⁹ Nas anónimas, *Coidava-m' eu, quand' amor non avia*, v. 3 da estrofa copiada á marxe; *Pois mia ventura tal é, pecador!*, v. 31; *Senhor fremosa, por Nostro Senhor*, vv. 4, 10; entre as de Charinho, *Muitos dizem con gran coita d' amor*, vv. 9, 14; *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, vv. 5, 14, 25, 27, 30; *Por Deus, senhor, e meu lum' e meu ben*, v. 10; *Voss' amigo, que vos sempre serviu*, vv. 1, 15.

³⁴⁰ Na anónima *Senhor fremosa, por Nostro Senhor*, vv. 6, 12, 18, 24; entre as de Charinho, *Par Deus, senhor, e meu lum' e meu ben*, v. 1; *Senhor fremosa, tan de coraçon*, v. 14.

³⁴¹ Nas anónimas *Pois mia ventura tal é, pecador!*, v. 4; *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, v. 21; e entre as de Charinho, *Senhor, sempr' os olhos meus*, v. 7.

³⁴² Nas anónimas *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, v. 1, e *Senhor fremosa, por Nostro Senhor*, v. 1; entre as de Charinho, *Senhor fremosa, tan de coraçon*, v. 1.

³⁴³ Nas anónimas *Pois mia ventura tal é, pecador!*, v. 1, e *Que mui de grad' eu querria fazer*, v. 10; entre as de Charinho, *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, v. 24.

³⁴⁴ Na anónima *De quantas cousas eno mundo son*, v. 28; entre as de Charinho, *Disseron-m' oj' ai, amiga, que non*, v. 9.

³⁴⁵ Aparece en tres das cantigas por atribuír, entre as que salienta *Quantos oj' andan eno mar aqui*, coa coñecida comparación paronomástica entre a 'coita de amor' e a 'coita do mar' (véxase MARTÍNEZ PEREIRO, 2004); entre as de Charinho, atopámolo en seis composicións, nas que destaca *Par Deus, senhor, e meu lum' e meu ben*, en que a 'coita' é usada como metáfora da *senhor*.

³⁴⁶ Atópase en sete das oito cantigas anónimas, entre as cales subliñaremos *Pois mia ventura tal é, pecador!*, onde o trobador se mostra feliz por morrer pola mellor dona posíbel; entre os numerosos textos de Charinho onde aparece este motivo, pódese ver especialmente *Senhor fremosa, tan de coraçon*, onde o namorado quere morrer para compracer a *senhor*.

³⁴⁷ Estas alusións case sempre marxinais, atopámolas en seis cantigas anónimas e en once de Charinho.

³⁴⁸ Na anónima *Coidava-m' eu, quand' amor non avia*, e na cantiga de Charinho *A mia senhor, que por mal destes meus*.

³⁴⁹ Nas anónimas *Coidava-m' eu, quand' amor non avia*, e *Senhor fremosa, por Nostro Senhor*, entre as de Charinho, *Par Deus, senhor, e meu lum' e meu ben*, *Tanto falan do vosso parecer*, e *Vou-m' eu, senhor, e quero vos leixar*.

³⁵⁰ Na anónima *Dizen, senhor, ca dissestes por min*; entre as de Charinho, *Tanto falan do vosso parecer* e *Voss' amigo, que vos sempre serviu*.

³⁵¹ Entre as descrições máis completas figuran a de *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, entre as catro cantigas anónimas que tratan este motivo, e a de *Par Deus, senhor, e meu lum' e meu ben*, entre as sete de Charinho que o fan.

namorado³⁵², o seu *coraçon* como depositario do amor pola dona ou da súa sincera vontade³⁵³, ou o feito de conformarse con *ver* ou *desejar* a *senhor* que se pode ver na anónima *Senhor fremosa, pois que Deus non quer* e mais en *Senhor, sempr' os olhos meus*, de Charinho. Finalmente, outros 'topoi' máis específicos como as alusións ao *rei* que se dan na anónima *De quantas cousas eno mundo son* e mais en *Disseron-m' oj', ai, amiga, que non, ao mar*³⁵⁴, que o namorado chore, como se ve en *Que mui de grad' eu querria fazer*, e tamén en *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, de Charinho, a imposibilidade de ver ou de falarlle á *senhor*³⁵⁵, e mesmo que ela deixe de ter interese por el como sucede na anónima *Dizen, senhor, ca dissestes por mí* e mais en *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, de Charinho, e que incluso a dona se sinta compracida ante a idea da morte do namorado, idea que transmiten a anónima *Pois mia ventura tal é, pecador!* e mais *Senhor fremosa, tan de coraçon*, de Charinho, son tratados nestas cantigas anónimas e mais nas de Charinho.

No plano da retórica, ambos os dous conxuntos de cantigas presentan gran variedade de recursos; algúns deles son moi habituais no corpus, como a hipérbole, por veces ligada aos motivos da 'coita' ou da descrición da dona³⁵⁶ ou a antítese³⁵⁷, pero tamén a interrogación retórica³⁵⁸, o polisíndeto, o 'dobre'³⁵⁹, e outros non tan comúns como o paradoxo³⁶⁰, a paronomasia³⁶¹ ou a sinécdoque³⁶². No

³⁵² Na anónima *Que mui de grad' eu querria fazer*, entre as de Charinho, *Par Deus, senhor, de grado queria, e Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar*.

³⁵³ Nas anónimas *Pois mia ventura tal é, pecador!*, e *De quantas cousas eno mundo son*; entre as de Charinho, *A mia senhor, que por mal destes meus*; *Disseron-m' oj', ai amiga, que non*; *Oi eu sempre, mia senhor, dizer*; *Senhor fremosa, tan de coraçon*; *Tanto falan do vosso parecer*; *ũa dona que eu quero gran ben*; *Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar*.

³⁵⁴ Nas anónimas *De quantas cousas eno mundo son* e *Quantos oj' andan eno mar aqui*, e entre as de Charinho, en *Ai, Santiago, padron sabido*; *As froles do meu amigo*; *Disseron-m' oj', ai amiga, que non*; *ũa dona que eu quero gran ben*.

³⁵⁵ Nas anónimas *Coidava-m' eu, quand' amor non avia*, e *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, nesta última porque o propio Deus llo impide, e entre as de Charinho, en *A dona que ome 'senhor' devia*, pola timidez do namorado.

³⁵⁶ Exemplos de hipérboles na descrición da dona pódense ver, entre outros, en *Pois mia ventura tal é, pecador!*, vv. 25-26, nas anónimas, e nas de Charinho, en *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, vv. 22-23. Ligadas á 'coita' pódense ver hipérboles, entre outras cantigas, en *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, vv. 22-25, nas anónimas, e en *ũa dona que eu quero gran ben*, v. 16.

³⁵⁷ Entre outros exemplos, véxanse *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, vv. 16-17, e nas de Charinho, *Que muitas vezes eu cuído no ben*, vv. 1-2, 5-6, 11-12, 14-16, 17-18.

³⁵⁸ Véxanse, por exemplo, na anónima *Dizen, senhor, ca dissestes por mí*, vv. 15-16, e en *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, vv. 15-16, 17-18, 20-21, de Charinho.

³⁵⁹ Temos exemplos, entre outros, na anónima *Coidava-m' eu, quand' amor non avia*, vv. 2-7, 9-14, 16-21, e tamén en *Mia filha, non ei eu prazer*, vv. 7-13-19, nas de Charinho.

³⁶⁰ *Pois mia ventura tal é, pecador!*, v. 28, nas anónimas, e nas de Charinho, *Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar*, vv. 6-7.

emprego doutras figuras destaca a semellanza na escolla de certos elementos comúns como a anáfora de *que* ou *e*³⁶³, a personificación do *coraçon*³⁶⁴, as series poliptóticas completas³⁶⁵, o uso frecuente da comparación³⁶⁶, e a variedade de referentes nas apóstrofes (entre outros exemplos, nas anónimas pódense ver *pecador*³⁶⁷; *cativo*³⁶⁸, *senhor, amigo*³⁶⁹; e nas de Charinho, *amigos*³⁷⁰; *Santiago*³⁷¹; *filha*³⁷²; *amiga*³⁷³). Finalmente, chama poderosamente a atención o uso amplificado de certas figuras, que invaden as cantigas de principio a fin, actuando como principio estruturador das mesmas, tal e como sucede coa comparación en *De quantas cousas eno mundo son, e Quantos oj' andan eno mar aqui*, co polisíndeto en *Senhor fremosa, por Nostro Senhor* e entre as de Charinho, en *Par Deus, senhor, e meu lum' e meu ben*, onde conflúe coa apóstrofe e a sinécdoque, ou en *Que muitas vezes eu cuido no ben e Ña dona que eu quero gran ben*, coa antítese *ben / mal*, acadando así maior efectividade á hora de transmitir o desasosiego do namorado.

Finalmente, os aspectos métricos acaban por confirmar a sospeitada autoría de Charinho para estas oito cantigas; malia a que das oito composicións en causa seis sexan 'de meestria' e só dúas 'de refran', tendencia contraria á do conxunto da obra de Charinho³⁷⁴, o resto das características métricas son moi semellantes; as cantigas anónimas están formadas por tres ou catro cobras singulares,

³⁶¹ A tan significada entre a *coita d' amor, coita de morte, coita do mal e coita do mar* de *Quantos oj' andan eno mar aqui* (vv. 3, 5-6, 8, 9, 11-12, 17-18, 20), é un excelente exemplo nas anónimas, como fica dito, e nas de Charinho, pódese ver a cantiga *Que muitas vezes eu cuido no ben*, onde se mantén o xogo antitético-paronomástico entre *ben / mal / ven*, especialmente nos vv. 1-3 e 14 (véxase a este respecto MARTÍNEZ PEREIRO, 2004).

³⁶² En *Que mui de grad' eu querria fazer*, vv. 25-27, nas anónimas, e nas de Charinho parécenos especialmente relevante a fermosa sinécdoque do *coraçon* en *Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar*, que se estende ao longo de toda a cantiga.

³⁶³ Entre outros exemplos, véxanse a anónima *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, vv. 12-13, *que*; vv. 20-21, *e*; e *Que muitas vezes eu cuido no ben*, vv. 2-3, *que*; 6-7, 12-13, *e*, entre as de Charinho.

³⁶⁴ Na anónima *Que mui de grad' eu querria fazer*, vv. 25-27; e nas de Charinho, en *Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar* que se estende ao longo de toda a cantiga, entre outros exemplos.

³⁶⁵ Nas anónimas *Pois mia ventura tal é, pecador!*, vv. 30-31, e *Quantos oj' andan eno mar aqui*, v. 14; nas de Charinho, pódense ver exemplos en *Ña dona que eu quero gran ben*, vv. 3-4, ou en *Voss' amigo, que vos sempre serviu*, vv. 7-8.

³⁶⁶ Pódense ver exemplos na anónima *Pois mia ventura tal é, pecador!*, vv. 14, 20-21, e entre as de Charinho, en *Muitos dizem, con gran coita d' amor*, vv. 5-6, 11-12, 20, entre outros exemplos.

³⁶⁷ *Pois mia ventura tal é, pecador!*, v. 1, e *Que mui de grad' eu querria fazer*, v. 10.

³⁶⁸ *Que mui de grad' eu querria fazer*, v. 25.

³⁶⁹ *Dizen, senhor, ca dissestes por mí*, vv. 1, 5, 7, 11, 13, 17.

³⁷⁰ *A dona que ome senhor devia*, v.3.

³⁷¹ *Ai, Santiago, padron sabido*, vv. 1, 5.

³⁷² *Mia filha, non ei eu prazer*, vv. 1, 7, 13, 19.

³⁷³ *Voss' amigo, que vos sempre serviu*, vv. 2, 5, 7, 11, 13, 17.

unisoantes ou dobras³⁷⁵ de seis (catro máis dous de 'refran') ou sete versos todos decasílabos, seguidos en catro casos dunha 'fiinda' de dous ou tres versos, tendencias amplamente maioritarias na obra de Charinho³⁷⁶; os esquemas estróficos que seguen son variados, mais os únicos dous que se repiten son os máis habituais na obra non só de Charinho³⁷⁷, senón dos trobadores en xeral, os numerados como 160 e 161 polo profesor Tavani. No que respecta aos artificios utilizados, en ambos os conxuntos de cantigas utilízanse con frecuencia semellante as cobras 'capcaudadas', 'capfinidas' e 'capdenals', e a rima derivada; úsase a palabra rima en tres cantigas en cada caso, e a palabra volta en tres ocasións nas cantigas anónimas e en oito nas de Charinho, unha delas coincidente, *senhor*³⁷⁸. Mais hai aínda outro dato que chama a atención e contribúe a convencer da autoría de Charinho, é a querencia deste autor polas cantigas 'ateúdas' con ou sen 'fiinda', que se ven en número de catro no seu repertorio³⁷⁹, en consonancia coa cantiga do mesmo tipo que encontramos entre as oito anónimas, *Quantos oj' andan eno mar aqui*.

Vemos logo que os elementos analizados, tanto lingüísticos como temáticos, retóricos e métricos conflúen para sinalar Paai Gomez Charinho como autor dos poemas que A transmite con exclusividade, tal como suxire a propia situación codicolóxica das cantigas e é opinión asentada na crítica hoxe³⁸⁰.

³⁷⁴ De vinte textos, once cantigas presentan 'refran' e nove son 'de meestria'. Esta tendencia equilibrase nas súas 'cantigas de amor', con seis composicións de cada tipo.

³⁷⁵ Neste punto afástanse as tendencias, pois das oito composicións anónimas, tres teñen cobras singulares, tres dobras e dúas unisoantes, mentres que nas vinte de Charinho once cantigas teñen cobras singulares, tres unisoantes e cinco dobras.

³⁷⁶ Once das súas cantigas presentan tres cobras (tres con 'fiinda'), e outras seis, catro estrofas (catro con 'fiinda'). Once cantigas teñen seis versos (en nove casos os dous versos finais constitúen o 'refran'), e outras oito composicións, sete.

³⁷⁷ Sete cantigas de Paai Gomez Charinho presentan o esquema numerado por Tavani como 160, e seis o 161.

³⁷⁸ Na anónima *Senhor fremosa, pois que Deus non quer*, vv. 16, 31, e en *Ora me venh' eu, senhor, espedir*, vv. 15, 32, de Charinho.

³⁷⁹ *Mia filha, non ei eu prazer, Muitos dizem con gran coita d' amor, Senhor fremosa, tan de coraçom; Senhor, sempr' os olhos meus; Ûa dona que eu quero gran ben.*

³⁸⁰ A edición das cantigas, así como o seu estudo, pódese ver en COTARELO, 1984 e MONTEAGUDO, 1984.

Décimo grupo

[Nostro Senhor] me guisou de viver (A 267)
Ora poss' eu con verdade dizer, (A 268)
Senhor fremosa, ja perdi o sén (A 269)
Senhor fremosa, ja nunca sera (A 270)
Des ojemais me quer' eu, mia senhor, (A 271)
[S]enhor fremosa, querria saber (A 272)
[D]izedes vós, senhor, que vosso mal (A 273)
Tan muito mal me ven d' amar (A 274)
[M]ia senhor, quantos eno mundo son (A 275)
A Deus gradesco, mia senhor (A 276)

-[S]enhor fremosa, pois me vej' aqui, (A 277)

[A] máis fremosa de quantas vejo (A 278)
Pero eu vejo aqui trobadores, (A 279)
[A]migos, des que me parti (A 280)

Após as cantigas de Bonifaz de Genua, A presenta unha serie de dez cantigas dun novo autor (A 267-A 276), que Dona Carolina atribúe ao Desconhecido III. Imediatamente despois delas, hai un grande espazo en branco e unha páxina cuberta de interesantes debuxos da época, da man dun copista ou iluminador. A continuación, vemos o espazo suficiente para unha viñeta, seguido da cantiga A 277, que segundo as indicacións codicolóxicas de A, pertencerá a un autor diferente do anterior, o Desconhecido IV de Michaëlis. A páxina finaliza con espazo en branco, e a profesora alemá sinala despois unha lacuna, a 21ª:

Faltam duas meias-folhas [...]. As duas folhas cortadas continham, provavelmente, dous cyclos restrictos, mas completos de poesias; ou então um só, um pouco maior, visto que a lauda

antecedente acaba com espaço em branco e que na imediata principia serie nova. Os apographos italianos divergem. A lacuna fica, portanto, por preencher³⁸¹.

Séguese unha páxina con espazo para unha iluminura, e logo as cantigas A 278-A 280, as tres do mesmo autor, o denominado Desconhecido V pola investigadora. Tras delas, nova lacuna.

As partes finais dos cancioneiros son as que presentan maiores diverxencias canto aos textos que transmiten. É por isto que nesta serie que integra 14 cantigas pertencentes a tres autores diferentes, segundo nos informa o único manuscrito que as fornece, non houbo en moito tempo hipótese ningunha relativa ás posíbeis atribucións destes textos espúreos. Dona Carolina Michaélis deu-nas por anónimas³⁸², e da mesma opinión foron Giuseppe Tavani³⁸³ e Jean-Marie D'Heur³⁸⁴. Paxeco / Machado aventan á súa vez a súa hipótese atributiva, disentindo da opinión de Michaélis, e adxudican A 267 a Bonifaz de Genua con signo interrogativo, indicando neste caso que é "do mesmo estilo" que a precedente, atribuída en B a este autor; desta maneira, asígnanlle o grupo de cantigas A 267-278³⁸⁵. Por outra parte, deciden atribuír "muito hipotéticamente" a Airas Perez Vuitoron A 278-280, en razón de que estes textos

apresentan cadência marcada e estilo incisivo, lembrando os do notável satirista, e conecedor de Santarém³⁸⁶.

Mais o profesor António Resende de Oliveira tira as súas propias conclusións sobre a identidade dos até o momento denominados asepticamente Desconhecidos ou Anónimos III e IV. Utilizando o seu proveitoso método da comparación das diferentes zonas dos cancioneiros, expón a seguinte argumentación:

³⁸¹ MICHAÉLIS, 1990, I: 545.

³⁸² MICHAÉLIS, 1990, II: 445-447.

³⁸³ TAVANI, 1967: 515-518; TAVANI, 1988b: 327-329.

³⁸⁴ D'HEUR, 1975b: 27.

³⁸⁵ PAXECO / MACHADO, 1949-1964: 1610-1619.

³⁸⁶ PAXECO / MACHADO, 1949-1964: 1621-1623.

[...] a secção das cantigas de amor da compilação que deu origem à zona dos cancioneiros organizada por secções era significativamente superior, em número de autores, às duas restantes, e a incorporação, na sua sequência, de novos autores acentuaria esta discrepância. Daí, talvez, a necessidade de aligeirar um tanto esta secção, sacrificando os seus últimos autores, quando alguns magnates e figuras régias se aprestavam para ocupar os seus lugares³⁸⁷.

O profesor portugués observa que, no paso de A a B / V, o deslocamento das composicións prodúcese seguindo unha certa orde, mais alterando a de A, tal como explica no seguinte cadro:

A	B e V
Pedro Anes Solaz	Martim Moya
Fernão Padrom	<u>Rui Fernandes de Santiago</u>
Pero da Ponte	Fernão Padrom
Vasco Rodrigues de Calvelo	Pero da Ponte
Martim Moya	<u>Vasco Rodrigues de Calvelo</u>
Rui Fernandes de Santiago	Pedro Anes Solaz

(OLIVEIRA, 1988: 708)

Así, os últimos autores que comparecen no *Cancioneiro da Ajuda*, Martin Moxa e Roi Fernandez de Santiago, son os primeiros en aparecer en B / V. A continuación, os tres anteriores de A, xuntos e pola mesma orde. Pedr' Eanes Solaz, o inmediatamente anterior en A, fica xa en B / V abondo afastado dos outros tres.

Ante esta situación, Resende deduce que se debeu de producir un deslocamento en tres fases, e prosegue a súa argumentación axudándose da seguinte táboa explicativa:

³⁸⁷ OLIVEIRA, 1992: 77.

Secção das c. de amor		Secção das c. de amigo
A	B / V	B / V
Fernão Velho	Fernão Velho	Fernão Velho
Bonifaz de Génova	Airas Veaz	(Anónimo, séc. XV)
Anónimo 3	Pero Viviães (B)	Vasco Peres Pardal
Anónimo 4	Bonifaz de Génova (B)	(Alvaro Afonso)
Anónimo 5	Vasco Peres	Afonso Anes do Coton
Pedro Anes Solaz	D. Garcia Mendes (B)	Pedro Anes Solaz
Fernão Padrom	D. Gonçalo Garcia (B)	Pero da Ponte
Pero da Ponte	D. Afonso X	...

Em A, após Fernão Velho segue-se Bonifaz de Génova e, a este, um novo caderno com catorze composições, pertencentes, dada a existência de três espaços para a inclusão de iluminuras, a três autores diferentes. A falta de rubricas atributivas em A e a ausência destas composições em B e em V têm remetido os respectivos autores para o pequeno grupo de autores anónimos existentes nos cancioneiros. B apresenta, em comparação [...], duas variantes: inclui entre Fernão Velho e Bonifaz de Génova dois novos autores, Airas Veaz e Pero Viviães, e, entre Bonifaz de Génova e D. Garcia Mendes, reduz os três autores de A a um só, Vasco Peres³⁸⁸.

Tras desta descrición, pasa á comparación coa zona das 'cantigas de amigo' de B e V:

Aos quatro autores de A, isto é, a Bonifaz de Génova e aos três autores anónimos, correspondem, na secção seguinte de B / V, apenas Vasco Peres Pardal e Afonso Anes do Coton. No entanto, como Bonifaz de Genova possui somente cantigas de amor, é natural o seu não aparecimento na segunda secção, reduzindo-se, assim, a três o grupo de autores da

³⁸⁸ OLIVEIRA, 1992: 80-81.

primeira secção cuja colocação é igual à de Pardal e Coton. A partir daqui é possível avançarmos com a identificação de dois dos autores anónimos de A. Na verdade, se a sequência dos autores da parte final deste cancionero era igual à verificada na secção seguinte, dois desses anónimos são seguramente Vasco Peres Pardal e Afonso Anes do Coton³⁸⁹.

Assí, identifica o Anónimo III, autor das dez primeiras cantigas en estudo (A 267-276) con Vaasco Perez Pardal, e o Anónimo IV, autor de A 277, con Afons' Eanes do Coton³⁹⁰. Faltaría logo por revelar a identidade do Anónimo V, autor das tres cantigas restantes (A 278-280), de quen o investigador portugués só chega a tirar algunha información biográfica polo lugar que ocupa nos cancioneros e polos datos toponimicos que fornecen as súas composicións, que podemos calificar como das máis enigmáticas do corpus, ambientadas xeograficamente nas paraxes de Santarém³⁹¹.

Pola nosa parte, aplicamos o método da análise comparativa retórico-estilística para ver de confirmar as hipóteses do profesor portugués canto aos dous primeiros autores. No relativo aos textos do terceiro grupo, as tres cantigas do enigmático 'Trobador de Santarém', editámolas e estudámolas para caracterizar o seu estilo no capítulo VI, mais a falta de indicacións codicolóxicas ou históricas que propoñan posíbeis autores para elas, couda a posibilidade de análise estilística comparativa e consecuentemente da dedución de indicacións autorais.

Comezando polo primeiro subgrupo, temos dez cantigas, A 267–A 276, susceptíbeis segundo Resende de pertenceren a Vaasco Perez Pardal. Este trobador ten un repertorio integrado por un total de trece cantigas da súa indiscutíbel autoría 'de escarnio', 'de amigo' e 'de amor'. Lingüísticamente vense expresións similares nas súas cantigas e neste grupo de composicións e mesmo algúns versos moi semellantes. Os motivos temáticos móstranse claramente reveladores da autoría de Vaasco Perez Pardal para o conxunto destes textos. No plano retórico cabe destacar as afinidades na utilización de figuras tanto nas cantigas anónimas como nas de Pardal e nos aspectos métricos as cantigas anónimas mostran significativas coincidencias coas composicións de Pardal, en particular na utilización das

³⁸⁹ OLIVEIRA, 1992: 82.

³⁹⁰ OLIVEIRA, 1992: 450-451, 101-102, 80-84.

³⁹¹ Tirando do fío da súa pescuda de datos biográficos, Dona Carolina Michaëlis, moi hipoteticamente, avanzara a posibilidade (ou o desexo?) de que este autor anónimo fose D. Estevan d' Avoin, irmán do trobador D. Joan d' Avoin (MICHAËLIS, 1990, II: 448).

palabras rimantes, que coinciden de maneira masiva nuns e outros textos. Así pois, a análise estilística parece ratificar a hipótese do profesor Resende que propón Vaasco Perez Pardal como o autor destas dez cantigas anónimas, que deberían incorporarse ao seu repertorio poético³⁹².

Nun segundo subgrupo temos a 'cantiga de amor' dialogada *Senhor fremosa, pois me vej' aqui* (A 277) que podería ser, segundo a hipótese avanzada por António Resende de Oliveira, obra de Afons' Eanes do Coton. Este autor conta no seu haber con dezanove 'cantigas de escarnio', tres 'cantigas de amigo' e só unha 'cantiga de amor'. Lingüisticamente, escasas son as similitudes léxicas ou fraseolóxicas. No que respecta aos motivos literarios, o cancionero de Coton ofrece poucos datos para a comparación, pois a maior parte dos seus textos son escarniños, e só temos tres 'cantigas de amigo' e unha 'de amor' para establecer afinidades por vía da comparación retórico-estilística. De feito, destas cantigas só *Ai meu amig' e meu lum' e meu ben* ofrece similitudes de certa entidade con A 277. No plano retórico, a cantiga anónima aseméllase ás de Coton no uso das figuras máis comúns na escola e na presenza de 'dobres' ao principio da intervención de cada personaxe na cantiga dialogada antes referida, mentres que as afinidades métricas son escasas. Así pois, a análise dos elementos internos non parece determinante para confirmarmos ou descartarmos de maneira definitiva a asignación de A 277 a Coton; neste caso debemos concluír que ou ben a cantiga non é da autoría de Afons' Eanes do Coton ou ben o noso método de análise non ten validez neste caso, posibelmente debido á escaseza de textos para establecermos comparacións que poidan ofrecer resultados fiábeis³⁹³.

³⁹² Véxase esta argumentación detallada e xustificada no apartado da autoría de VII-XVI no capítulo IV.

³⁹³ Pódese ver esta argumentación detallada e xustificada no apartado da autoría da cantiga XVII no capítulo V.

Undécimo grupo

Eu sei la dona velida (A 281)

Vou-m' eu, fremosa, pera' l-Rei (A 284)

Estes dous textos que nos son transmitidos só por A, intégranse no grupo A 281-284 que este cancionero indica pertenceren a un mesmo autor. As cantigas A 282-283 comparecen tamén en B e V (B 1219-1220 / V 824-825) e son indicadas por C, xunto con máis tres do mesmo autor, Pedr' Eanes Solaz, pero non acontece así con estas outras dúas, a primeira e a derradeira do grupo en A. Este vai precedido en *Ajuda dunha lacuna* (a 22ª segundo Michaëlis) que, como sinala a profesora alemá, debería conter un ciclo completo mais restrito, "visto que a folha antecedente tem espaço em branco e a immediata começa com Vinheta"³⁹⁴. E inmediatamente despois, séguese unha outra lacuna, a 23ª segundo Michaëlis.

O feito de estaren estas dúas cantigas transmitidas só por A xerou algunha leve dúbida en parte da crítica. Así, mentres que Michaëlis³⁹⁵, D'Heur³⁹⁶, Eriide Reali, que se ocupou do estudo da obra completa de Solaz³⁹⁷, e Resende³⁹⁸ non sinalan sequera o posíbel problema, o profesor Tavani comeza calificándoas tanto como anónimas como obra de Pedr' Eanes Solaz³⁹⁹, e posteriormente, aínda conservando a súa dúbida, atribúellas a Solaz precisando:

117. Pedr'Eanes Solaz [...] 4 cantigas de amor (nº 3 e 7 de atribución insegura por estaren transmitidas só por A)⁴⁰⁰.

Para os pormenores do deslocamento e perda das composicións deste autor no paso aos códices italianos, véxase a explicación de Resende no apartado anterior relativo ao 'Décimo grupo'.

³⁹⁴ MICHAËLIS, 1990, I: 555.

³⁹⁵ MICHAËLIS, 1990, II: 448.

³⁹⁶ D'HEUR, 1975a: 66.

³⁹⁷ REALI, 1962. Ao falar na introdución das 'cantigas de amigo' e 'de amor' deste autor, a autora deste estudo asegura que son "de indiscussa attribuzione" (REALI, 1962: 167).

³⁹⁸ OLIVEIRA, 1992: 337.

³⁹⁹ TAVANI, 1967: 480-481, 516, 518.

Vemos logo que os investigadores concordan en sinalar Pedr' Eanes Solaz como autor do grupo enteiro, de igual xeito que acontece con outros textos en situación similar que xa temos visto. Este autor conta con cinco cantigas da súa autoría nos cancioneiros, tres 'de amigo', unha 'de amor', e un 'escarnio amoroso'. As anónimas son unha 'de amor' e unha 'cantiga de amigo', único caso no *Cancioneiro da Ajuda*. A análise retórico-estilística destas dúas composicións revela certas coincidencias que fan pensar nas cantigas de Solaz; no nivel lingüístico, a voz poética autocompadécese calificándose a si mesmo de *penado*, e declara *penar* pola súa *senhor* alá onde for, en *Vou-m' eu, fremosa, pera' l-Rei* (vv. 2, 6); esta expresión achámola así mesmo en *A que vi ontr' as amenas* (vv. 4, 6, 10, 12, 18, 24) e en *Dizia la ben talhada* (vv. 2, 5, 7, 10) de Solaz, onde esta vez é a dona a que se autocompadece denominándose *penada*; tamén chama a atención o emprego do adxectivo *fremosa* substantivizado, referido á *senhor*, que se ve na mesma cantiga anónima (v. 1) e que se corresponde co mesmo uso en *Non est a de Nogueira a freira que m' en poder ten* (vv. 2, 6), enmarcándose no uso frecuente que fai Solaz de fórmulas de louvanza da *senhor*, como indican expresións como *velida* ou *loada*, en *Eu sei la dona velida* (vv. 1, 4) e mais en *Eu, velida, non durmia* (v. 1), *ben talhada*, en *Dizia la ben talhada* (vv. 1, 4), e *A que (...) parece ben, a que (...) á bon semelhar*, en *A que vi ontr' as amenas* (vv. 2, 8).

No relativo aos motivos temáticos, as escasas cantigas de Solaz que conservamos non nos ofrecen datos significativos, pois dos 'topoi' tratados neste par de cantigas por atribuír, só o da morte do namorado por non ver a *senhor*, que temos en *Vou-m' eu, fremosa, pera' l-Rei*, se repite en *Non est a de Nogueira a freira que m' en poder ten*.

No plano da retórica, a cantiga *Eu sei la dona velida* está construída seguindo as pautas do paralelismo e 'leixa-pren' (aínda que non sexa perfecto, pode que por alteración na orde das cobras e perda dalgunha delas no proceso de transmisión textual⁴⁰¹); estas características formais correspóndense coas de dúas cantigas de Solaz, *Dizia la ben talhada* e *Eu, velida, non durmia*. A parte destas características, só é destacábel a coincidencia no uso da apóstrofe en *Vou-m' eu, fremosa, pera' l-Rei*, (vv. 1, 4, 8, 12), e en *A que vi ontr' as amenas* (vv. 28, 22), *Eu velida non dormia* (vv. 25 e no

⁴⁰⁰ TAVANI, 1988b: 312.

⁴⁰¹ REALI, 1962: 170-173.

'refran'), *Dizia la ben talhada* (vv. 2, 5, 7, 10) e *Jurava-m' oje o meu amigo* (vv. 2), nas composicións de Solaz.

Metricamente, pesan máis as semellanzas que as diferenzas entre estes grupos de textos. Todas as cantigas en estudo, tanto as anónimas como as de Solaz, teñen 'refran', e ningunha é 'de meestria' nin ten 'fiinda'; as cantigas de atribución dubidosa constan de seis e tres cobras, singulares ou alternas, con dous versos graves de sete e tres sílabas, ou octosílabos agudos, máis un ou dous versos de 'refran', e que se axustan aos esquemas estróficos numerados por Tavani como 26 e 37; estas características métricas non son estrañas ás cantigas de Solaz, que conta no seu repertorio con composicións de seis e tres cobras, entre outras, formadas dúas delas por dous versos máis outros dous no 'refran' e outra por dous versos máis un no 'refran'. Ten preferencia Solaz polo verso heptasílabo grave, utiliza tamén o octosílabo agudo, e emprega nunha cantiga o esquema numerado como 26 por Tavani, usado nunha das cantigas por atribuír. Nin nas cantigas pendentes de atribución nin nas de Solaz se utiliza o artificio das cobras 'capcaudadas', e prefírense nos dous casos as cobras 'capfinidas' ás 'capdenals', menos usadas. Utilízanse moderadamente tanto a palabra volta como a rima derivada, pero non se atopan coincidencias exactas entre os dous grupos.

Así pois, achamos que os datos que fornecen as escasas cantigas de Pedr' Eanes Solaz para establecer comparacións entre elas e as dúas cantigas anónimas, revelan que a man que escribiu uns e outros poemas foi a mesma, dadas as coincidencias lingüísticas, formais e métricas en maior medida, que vemos nelas, o cal apuntaría para Solaz como autor do conxunto, na nosa opinión⁴⁰².

⁴⁰² Pódese ver a edición e estudo das cantigas de Solaz en REALI, 1962.

Duodécimo grupo

Senhor, eu vivo muit' a meu pesar (A 299)

Ja eu, senhor, muitas coitas passei (A 302)

O grupo A 293-302 que transmite A vai precedido por unha dubidosa lacuna, a 25ª segundo Michaëlis; A 293-298 constan así mesmo en B e V e veñen indicadas en C, igual que A 300-301, estando alí atribuídas a Vaasco Rodriguez de Calvelo.

Malia a que estas dúas cantigas só nos son transmitidas por A, o feito de as outras catro que se integran no mesmo grupo estaren atribuídas nos apógrafos italianos a Vaasco Rodriguez de Calvelo semellou a Michaëlis razón suficiente para confiar na súa autoría⁴⁰³. Esta hipótese foi plenamente aceptada por D'Heur⁴⁰⁴ e Resende⁴⁰⁵, que non mencionan problema atributivo ningún. Este último investigador explica as razóns da perda ou deslocamento de composicións deste autor no tránsito aos códices italianos en relación co proceso explicado no tocante ao noso 'Décimo grupo' (vid. supra).

O profesor Tavani continúa a manifestar unha leve dúbida a este respecto, incluíndo estes textos no seu *Repertorio metrico* con atribución a Calvelo á vez que como anónimos⁴⁰⁶, para, anos despois, atribullos a este autor aclarando:

155. Vasco Rodrigues Calvelo, (...) atribución insegura dos seus textos nº 3 e 12, transmitidos unicamente por A⁴⁰⁷.

A análise retórico-estilística destas dúas cantigas móstrase reveladora nos resultados, de cara a confirmar a autoría de Calvelo. Este autor conta no seu haber con once textos, nove 'de amor' e dous 'de amigo'. Lingüisticamente, vemos varias expresións coincidentes nunhas e outras cantigas; todas bastante habituais no corpus amoroso trobadoresco, pero especialmente frecuentes nas composicións

⁴⁰³ MICHAËLIS, 1990, II: 465.

⁴⁰⁴ D'HEUR, 1975a: 66.

⁴⁰⁵ OLIVEIRA, 1992: 576.

⁴⁰⁶ TAVANI, 1967: 513-514, 515-518.

⁴⁰⁷ TAVANI, 1988b: 326.

de Calvelo, como (fazer) *pesar*⁴⁰⁸, *servir*⁴⁰⁹, *de corazón*⁴¹⁰, *mal dia*⁴¹¹, *perder o dormir e o sén*⁴¹² (recollida nos versos case idénticos *que ja perdi o dormir e o sén*, en *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, v. 18, e mais *ca ja perdi o dormir e o sén*, en *Meus amigos, pese-vos do meu mal* (vv. 6, 12, 18) e *por mal de mí ou por meu mal*⁴¹³.

No tocante aos motivos temáticos tratados, vense significativas coincidencias no uso de varios 'topoi' como a 'coita', que se observa nas dúas cantigas anónimas, e en todas as 'cantigas de amor' de Calvelo, e mais os seus efectos, como a loucura⁴¹⁴ e o insomnio⁴¹⁵; son frecuentes así mesmo as alusións ao *corazón*⁴¹⁶ ou a *Deus*⁴¹⁷, que por veces se converte en personaxe activo na relación amorosa, posibilitándoa ou impedíndoa⁴¹⁸, o 'topos' do ansiado 'ben' que nunca lle é concedido ao namorado por moito que sirva a *senhor*, presente en *Ja eu, senhor, muitas coitas passei* e mais en *Coitado vivo d' amor*, de Calvelo, ou a identificación de *ver* e *amar*, no momento en que o trobador encontra a *senhor*⁴¹⁹.

⁴⁰⁸ Na anónima *Ja eu, senhor, muitas coitas passei*, v. 4; e entre as de Calvelo, *Des quand' eu a mia senhor entendi*, vv. 2, 4, 5-6, 9, 11-12, 14, 17-18; *Meus amigos, pese-vos do meu mal*, v. 1; *Por vos veer vin eu, senhor*, v. 9; *Vivo coitad' en tal coita d' amor*, v. 8.

⁴⁰⁹ Na anónima *Ja eu, senhor, muitas coitas passei*, v. 3; entre as de Calvelo, en *Coitado vivo d' amor*, vv. 4, 10, 16; *Pouco vos nembra, mia senhor*, vv. 9, 15.

⁴¹⁰ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, v. 3; entre as de Calvelo, *Roguei-vos eu, madre, ai gran sazón*, v. 4; *Se eu ousass' a Maior Gil dizer*, v. 7.

⁴¹¹ Na anónima *Ja eu, senhor, muitas coitas passei*, v. 3; entre as de Calvelo, *Vivo coitad' en tal coita d' amor*, v. 13.

⁴¹² Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, v. 18; entre as de Calvelo, *Coitado vivo d' amor*, v. 14; *Por que non ous' a mia senhor dizer*, v. 9; *Pouco vos nembra, mia senhor*, vv. 7-8.

⁴¹³ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, vv. 5, 8, 12, 19; entre as de Calvelo, *Vivo coitad' en tal coita d' amor*, v. 16.

⁴¹⁴ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, e entre as de Calvelo, en *Coitado vivo d' amor*; *Meus amigos, pese-vos do meu mal*; *Porque non ous' a mia senhor dizer*; *Pouco vos nembra, mia senhor*.

⁴¹⁵ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, entre as de Calvelo, en *Meus amigos, pese-vos do meu mal*; *Porque non ous' a mia senhor dizer*; *Pouco vos nembra, mia senhor*; *Vivo coitad' en tal coita d' amor*.

⁴¹⁶ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, entre as de Calvelo, en *Des quand' eu a mia senhor entendi*; *Non perç' eu coita do meu corazón*; *Porque non ous' a mia senhor dizer*; *Roguei-vos eu, madre, ai gran sazón*.

⁴¹⁷ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*; entre as de Calvelo, *Porque non ous' a mia senhor dizer*; *Quanto durou este día*.

⁴¹⁸ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*; entre as de Calvelo, en *Meus amigos, pese-vos do meu mal*; *Non perç' eu coita do meu corazón*; *Por vos veer vin eu, senhor*; *Vivo coitad' en tal coita d' amor*.

⁴¹⁹ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, entre as de Calvelo, en *Coitado vivo d' amor*, *Meus amigos, pese-vos do meu mal*; *Porque non ous' a mia senhor dizer*; *Pouco vos nembra, mia senhor*; *Se eu ousass' a Maior Gil dizer*.

Os aspectos retóricos pouco nos aclaran a propósito da autoría das cantigas en causa; a apóstrofe á *senhor* presente nas dúas cantigas vese tamén en oito composicións de Calvelo⁴²⁰, con diversos destinatarios. Antíteses⁴²¹ e polisíndetos⁴²² son usadas moderadamente nos dous casos, sendo o máis destacábel a utilización da comparación hiperbólica que se ve tanto nas cantigas anónimas como nas de Calvelo⁴²³.

Para a análise métrica poucos datos nos ofrece a cantiga *Ja eu, senhor, moitas coitas passei*, pois só conservamos dela os catro primeiros versos, e mais o quinto incompleto; tanto a anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar* como as cantigas de Calvelo son todas 'de refran' e todas están formadas por tres cobras singulares, de tres ou catro versos decasílabos agudos na maior parte das de Calvelo⁴²⁴, e de cinco versos decasílabos agudos nas anónimas, máis un 'refran' de dous versos e por veces unha 'fiinda' tamén formada por un dístico⁴²⁵, como na cantiga anónima que conservamos completa. No que respecta aos esquemas estróficos utilizados, non achamos correspondencia entre as cantigas anónimas e as de Calvelo, pois o esquema que presenta a cantiga completa das anónimas, o numerado como 139 por Tavani, non se repite nas de Calvelo. Os versos que nos restan da outra cantiga por atribuír, presentan o esquema estrófico 10a 10b 10b 10a, acorde coas cantigas de Calvelo. No relativo aos artificios utilizados, tanto as cobras 'capcaudadas' como as 'capfinidas' ou as 'capdenals' son frecuentes nestas cantigas, como o é tamén a rima derivada, repetíndose a mesma rima *amar / amor* na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar* (vv. 4, 10) e mais en *Non perç' eu coita do meu coração* (vv. 6, 12, 13, 18, 20), de Calvelo. Por último, a cantiga anónima que se conserva completa é

⁴²⁰ *Senhor*, en *Pouco vos nembra, mia senhor*, vv. 1, 7, e *Por vos veer vin eu, senhor*, vv. 1, 5, 9, 11, 17; *cativo, coitado*, en *Porque non ous' a mia senhor dizer*, v. 16, e *Meus amigos, pese-vos do meu mal*, v. 19; *Madre*, en *Roguei-vos eu, madre, ai gran sazon*, vv. 1, 7, e *Quanto durou este dia*, vv. 2, 10, 16; *Amigos*, en *Vivo coitad' en tal coita d' amor*, vv. 15, 22, *Meus amigos, pese-vos do meu mal*, vv. 1, 5, 11, 17, e *Des quand' eu a mia senhor entendi*, vv. 4, 10, 15.

⁴²¹ Na anónima *Ja eu, senhor, moitas coitas passei*, v. 2; entre as de Calvelo, en *Meus amigos, pese-vos do meu mal*, vv. 13-15; *Porque non ous' a mia senhor dizer*, 5-6, 11-12, 17-18; *Se eu ousass' a Maior Gil dizer*, onde a antítese serve de fio estrutural da cantiga.

⁴²² Na anónima *Ja eu, senhor, moitas coitas passei*, vv. 4-5; entre as de Calvelo, en *Porque non ous' a mia senhor dizer*, vv. 13-15; *Vivo coitad' en tal coita d' amor*, vv. 7-8.

⁴²³ Na anónima *Senhor, eu vivo muit' a meu pesar*, v. 15; entre as de Calvelo, *Non perç' eu coita do meu coração*, vv. 6-7.

⁴²⁴ Dez cantigas teñen catro versos e unha tres.

⁴²⁵ Seis cantigas presentan 'fiinda' a continuación do 'refran'.

'ateuda ata a fiinda', en paralelo con outras tres cantigas 'ateudas' que atopamos no repertorio de Calvelo⁴²⁶.

Así pois, sumámonos á opinión xeral da crítica apoiando a autoría de Vaasco Rodriguez de Calvelo para o conxunto dos textos, dadas as similitudes nos planos lingüístico, temático e métrico; apuntaremos tamén que, por veces, o profesor Tavani se mostra estrañamente arbitrario á hora de dar por definitivamente confirmadas as atribucións de certas cantigas e non doutras en paridade de condicións⁴²⁷.

Decimoterceiro grupo

(...) mais ambos i faredes o melhor (A 303)

Cativo! Mal conselhado! (A 304)

Quen viu o mundo qual o eu ja vi (A 305)

Algũa vez dix' eu en meu cantar (A 306)

Encontramos estas cantigas en A precedidas dunha lacuna, indicada por Michaëlis como a 26^a.

A lacuna ja existia quando o encadernador procedeu ao seu traballo. Falta, con certeza, meia folha, em que continuavam as poesias de Vaasco Rodrigues de Calvelo [...]. Além d'isso deve faltar meia folha, em que principiavam as obras do desconhecido auctor dos nossos Nos. 303-307, a não ser que essas obras começassem no verso da mesma lauda que incluía o resto das cantigas de Calvelo, porque encheriam apenas coluna e meia⁴²⁸.

O feito de non aparecer nos apógrafos italianos máis que a última cantiga deste grupo (A 307), xunto ao de non haber en A indicación ningunha de mudanza de autor (seguramente a habería na lacuna) xerou algunha dúbida en Michaëlis, quen as atribuíu ao Desconhecido VI, aventando xa a

⁴²⁶ *Des quand' eu a mia senhor entendi é 'ateuda sen fiinda', e Meus amigos, pese- vos do meu mal e mais Non perç' eu coita do meu coração, son 'ateudas ata a fiinda' (véxase GONÇALVES, 1993c).*

⁴²⁷ Compárese co noso 'Oitavo grupo', que o profesor italiano considera definitivamente atribuído a Guilhade, estando en condicións semellantes ás deste grupo de cantigas.

⁴²⁸ MICHAËLIS, 1990, I: 604.

sospeita de que puidesen ser todas obra de Martin Moxa, a quen B e V atribúen A 307, que pon fin en A ao grupo de cantigas do mesmo autor que as catro anteriores⁴²⁹. Ademais, este autor vai seguido nos tres manuscritos de Roi Fernandiz de Santiago.

Esta teoría foi aceptada coas mesmas reticencias pola crítica, xa que tanto D'Heur⁴³⁰ como Tavani⁴³¹ manifestan as súas dúbidas ao respecto, mantendo a atribución do grupo a Moxa como hipotética, aínda que probábel. Pola súa parte, Paxeco / Machado, intuitiva e arriscadamente, aventaron a posibilidade de atribución destas cantigas a Airas Perez Vuitoron, "o que se poderá probar por meio de análises estilísticas"⁴³², hipótese que a crítica toda puxo de parte por considerala carente dunha base firme.

Luciana Stegagno Picchio, quen realizou o estudo da obra completa do trobador Martin Moxa, tras de preguntarse se as cantigas en causa serían obra deste autor ou de Calvelo, resolve atribuílas ao primeiro, observando, dunha banda, a alteración da orde que os autores seguen en A no paso das súas composicións aos cancioneros italianos (véxase o noso 'Décimo grupo') descartando a autoría de Calvelo. Doutra banda, aclara:

un tentativo che ripossa da un lato sulla posizione dei testi nel manoscritto e dall'altro sull'affinità stilistica dei componimenti. [...] resta in piedi solo l'altra eventualità: quella dell'assegnazione dell'intera sequenza a Martin Moya. [...] il fatto che tra i cinque testi che ci interessano non vi siano lacune e che la loro successione non venga interrotta da miniature (o da spazi bianchi ad esse riservate), le quali come è noto, stanno di regola in A ad annunciare un nuovo poeta, corrobora l'opinione che tutto il gruppo sia di un solo autore, di quello cioè indicato da B / V come artefice dell'ultimo componimento: un poeta fra l'altro la cui tematica è così strettamente imparentata con quella che ispira i testi adespoti di A [...] da suggerire di per sé sola un'attribuzione⁴³³.

O profesor Resende de Oliveira explica a perda ou deslocamento dos textos de Moxa no tránsito aos cancioneros italianos, por xunto co caso de Roi Fernandiz de Santiago (véxase o noso

⁴²⁹ MICHAËLIS, 1990, II: 465.

⁴³⁰ D'HEUR, 1975a: 29.

⁴³¹ TAVANI, 1967: 460-462, 287, e TAVANI, 1988b: 304.

⁴³² PAXECO-MACHADO, 1949-1964, VIII: 68.

'Décimo grupo'), levantando a este propósito non poucas interrogantes relativas ás directrices da confección e criterios organizativos dos cancioneiros⁴³⁴, mais sen pór en dúbida a súa autoría.

O estudo retórico-estilístico destes textos de atribución dubidosa e a súa comparación cos de Martin Moxa parece xogar a favor da súa autoría; tres das catro cantigas anónimas son 'de amor', e unha é unha 'cantiga moral', mesturada co motivo da 'cantiga de amor'; Martin Moxa conta con quince cantigas certamente súas, das cales nove son 'de amor', catro son 'cantigas morais', e as outras dúas son 'cantigas de escarnio', un deles persoal e o outro político. Lingüisticamente, aparecen leves semellanzas no emprego de certos vocábulos como *servir*, *serviço*⁴³⁵, *galardon*⁴³⁶, *conselhar* e *conselho*⁴³⁷, ou de versos parecidos, como *mais ambos i faredes o melhor e mais, fazend' eu o melhor*⁴³⁸, e a unión de *trobar* e *amar*, que se ve na cantiga *Algũa vez dix' eu en meu cantar* e vemos tamén noutras tres cantigas de Moxa⁴³⁹.

Os motivos temáticos que se tratan nestas cantigas anónimas atopan correlacións nos textos de Moxa; á parte do común motivo da 'coita'⁴⁴⁰ e das alusións a Deus⁴⁴¹, obsérvanse as comúns referencias aos 'cousidores'⁴⁴², ao Amor personificado e equiparado a Deus⁴⁴³ á estreita relación entre *trobar* e *amar*⁴⁴⁴, á descrición da dona⁴⁴⁵, ou ao tema do envilecemento do mundo que se ve nas 'cantigas morais'⁴⁴⁶.

⁴³³ STEGAGNO, 1968: 60-63.

⁴³⁴ OLIVEIRA, 1992: 102-106, 177-182.

⁴³⁵ Na anónima (...) *mais ambos i faredes o melhor*, v. 2; entre as de Moxa, *Amor, de vós ben me posso loar*, v. 17; *Amor, non qued' eu amando*, vv. 8, 14, 18, 22, 25, 28, 35, 38, 42; *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, vv. 18, 24, 29, 30, 31; *O gran prazer e gran viç' en cuidar*, vv. 14, 26; *Maestr' Acenço, dereito faria*, v. 15.

⁴³⁶ Na anónima (...) *mais ambos i faredes o melhor*, v. 3; entre as de Moxa, en *Amor, non qued' eu amando*, v. 34; *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, v. 25.

⁴³⁷ Na anónima *Cativo! Mal conselhado!*, vv. 1, 2; nas de Moxa, en *Per como achamos na Santa Scritura*, v. 7.

⁴³⁸ Na anónima (...) *mais ambos i faredes o melhor*, v. 1, e mais na de Moxa *Amor, non qued' eu amando*, v. 16.

⁴³⁹ *Amor, de vós ben me posso loar*, v. 17; *O gran prazer e gran viç' en cuidar*, v. 26; *Que grave coita que me é dizer*, vv. 1-2.

⁴⁴⁰ Nas anónimas *Algũa vez dix' eu en meu cantar*, e *Cativo! Mal conselhado!*; entre as de Moxa, en *Amor, de vós ben me posso loar*; *Atanto querria saber*; *O gran prazer e gran viç' en cuidar*; *Que grave coita que me é dizer*; *Venho-vos, mia senhor, rogar*.

⁴⁴¹ Nas anónimas *Cativo! Mal conselhado!*, e *Quen viu o mundo qual o eu ja vi*; entre as de Moxa, en *Amigos, cuid' eu que Nostro Senhor*; *Amor, non qued' eu amando*; *Atanto querria saber*; *Ben poss' Amor e seu mal endurar*; *O gran prazer e gran viç' en cuidar*; *Por vós, senhor fremosa, pois vos vi*; *Venho-vos, mia senhor, rogar*.

⁴⁴² Na anónima *Algũa vez dix' eu en meu cantar*; nas de Moxa, en *De Martin Moxa posfaçan as gentes*; *Que grave coita que me é dizer*; *Amor, non qued' eu amando*.

⁴⁴³ Na anónima *Cativo! Mal conselhado!*; entre as de Moxa, en *Amor, de vós ben me posso loar*; *Amor, non qued' eu amando*; *Ben poss' Amor e seu mal endurar*; *Pero mi fez e faz Amor*; *Por vós, senhor fremosa, pois vos vi*.

⁴⁴⁴ Na anónima *Algũa vez dix' eu en meu cantar*; entre as de Moxa, en *Amor, de vós ben me posso loar*; *O gran prazer e gran viç' en cuidar*; *Que grave coita que me é dizer*.

O estudo da retórica destes textos non ofrece resultados determinantes para esclarecer a súa autoría; abundan as interrogacións retóricas ligadas á 'dubitatio'⁴⁴⁷ e as anáforas⁴⁴⁸, tanto nas cantigas anónimas como nas de Moxa, ademais doutras figuras habituais no corpus amoroso trobadoresco, como a hipérbole⁴⁴⁹, a apóstrofe⁴⁵⁰, a antítese⁴⁵¹, ou o políptoto⁴⁵², mostrando certa tendencia á 'accumulatio'⁴⁵³.

En canto á métrica, a súa análise revela semellanzas no tipo de cantiga empregado, pois Moxa prefere as 'de meestria' ás 'de refran', igual que sucede nas anónimas⁴⁵⁴; as catro cobras por cantiga, con ou sen 'fiinda', presentes na totalidade das composicións anónimas, son tamén amplamente preferidas por Moxa, que as usa en seis ocasións, integradas por sete versos seguidos ou non de 'fiinda', como acontece en *Algũa vez dix' eu en meu cantar*, mais non nas outras tres cantigas, cuxa versificación non acha paralelo nos textos de Moxa; porén, os versos decasílabos agudos e mais a mestura de heptasílabos graves e agudos que conforman as catro cantigas por atribuír, son igualmente

⁴⁴⁵ Na anónima *Cativo! Mal conselhado!*; entre as de Moxa, *Amor, de vós ben me posso loar*, *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, *Por vós, senhor fremosa, pois vos vi*.

⁴⁴⁶ Na anónima *Quen viu o mundo qual o eu ja vi*; e nas de Moxa, *Amigos, cuid' eu que Nostro Senhor*, *En muito andando, cheguei a logar*, *Per como achamos na Santa Scritura*, *Per quant' eu vejo*.

⁴⁴⁷ Nas anónimas *Algũa vez dix' eu en meu cantar*, vv. 9, 10-11; *Quen viu o mundo qual o eu ja vi*, vv. 4, 6-7, 13-14, 15-17, 20-21, 29-30; entre as de Moxa, en *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, vv. 6-7, 20-21, 24-25; *En muito andando, cheguei a logar*, vv. 16, 19, 20, 21.

⁴⁴⁸ Nas anónimas, *Cativo! Mal conselhado!*, vv. 13-14: *tan*; *Quen viu o mundo qual o eu ja vi*, vv. 2-3: *e viu*; vv. 8-9, *mundo*; nas de Moxa, en *Amigos, cuid' eu que Nostro Senhor*, vv. 13-14: *e*; *Amor, non qued' eu amando*, vv. 12-13: *e*; *Atanto querria saber*, vv. 20-22: *e*; *Per como achamos na Santa Scritura*, vv. 4-6: *e*; vv. 17-18: *nen*; *Per quant' eu vejo*, vv. 22-24: *e*; *Que grave coita que me é dizer*, vv. 12-13: *e*.

⁴⁴⁹ Na anónima *Algũa vez dix' eu en meu cantar*, v. 28; entre as de Moxa, *Atanto querria saber*, v. 11; *Pero mi fez e faz Amor*, vv. 5-6, 11-12.

⁴⁵⁰ Na anónima *Cativo! Mal conselhado!*, v. 1; entre as de Moxa, *Amigos, cuid' eu que Nostro Senhor*, v. 1; *Amor, de vós ben me posso loar*, vv. 1, 11; *Amor, non qued' eu amando*, vv. 1; *O gran prazer e gran viç' en cuidar*, v. 15; *Por vós, senhor fremosa, pois vos vi*, v. 1, 13; *Venho-vós, mia senhor rogar*, v. 1.

⁴⁵¹ Nas anónimas, en *Cativo! Mal conselhado!*, como principio estruturador da cantiga, percorréndoa do comezo ao final; *Quen viu o mundo qual o eu ja vi*, vv. 2-3, entre outros exemplos nesta cantiga; entre as de Moxa, *Amor, non qued' eu amando*, vv. 24-26 e mais no 'refran'; *Pero mi fez e faz Amor*, v. 8; *Per quant' eu vejo*, estrofas II, III e IV; *Por vós, senhor fremosa, pois vos vi*, no 'refran'.

⁴⁵² Nas anónimas, en *Cativo! Mal conselhado!*, dáse un políptoto estrutural que percorre a cantiga como rima derivativa provocando 'mozdobres' en cada par de versos; *Quen viu o mundo qual o eu ja vi*, especialmente nas estrofas I e III; entre as de Moxa, en *Atanto querria saber*, vv. 5, 6, 8, 12, 17; *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, vv. 18, 24, 29-31; *En muito andando cheguei a logar*, vv. 1, 8, e 15, 16, con 'mozdobre imperfecto'; *O gran prazer e gran viç' en cuidar*, vv. 20-21; *Pero mi fez e faz Amor*, vv. 1, 2, 7, 10, provocando o 'mozdobre'; *Por vós, senhor fremosa, pois vos vi*, vv. 4, 9-10.

⁴⁵³ Na anónima *Quen viu o mundo qual o eu ja vi*, vv. 15-18; entre as de Moxa, *Amor, de vós ben me posso loar*, vv. 17, e no 'refran'; *Amor, non qued' eu amando*, no 'refran'; *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, vv. 4-6, 13-14; *En muito andando, cheguei a logar*, vv. 2-4; *Per como achamos na Santa Scritura*, ao longo de toda a cantiga enfiada polo polisíndeto.

utilizados por Martin Moxa en sete ocasións. Así mesmo, o esquema estrófico da cantiga antes citada, numerado por Tavani co número 100, é tamén utilizado por Moxa en tres ocasións, mais non ocorre así cos demais esquemas estróficos das cantigas anónimas. O tipo de cobra utilizado en ambos os casos non parece evidenciar unha cohesión clara no conxunto dos textos, pois se ben nas cantigas anónimas son usadas por igual as cobras singulares, dobras e unisoantes, nos textos de Moxa vese unha clara preferencia polas singulares⁴⁵⁵. Os artificios das cobras 'capcaudadas', 'capfinidas' e 'capdenais' son utilizados coa mesma frecuencia nas cantigas anónimas, mentres Moxa demostra unha clara preferencia polas 'capdenais'⁴⁵⁶. Moxa utiliza tamén o artificio da palabra rima que se ve na anónima *Algũa vez dix' eu en meu cantar*, e coinciden no uso frecuente da rima derivada, sendo unha delas idéntica, *á / ouver*⁴⁵⁷.

Vemos logo que o estudo estilístico apunta para a confirmación de Moxa como autor de todo o grupo, especialmente polas coincidencias métricas e temáticas entre as cantigas en causa e as da súa autoría. A profesora Stegagno Picchio xa tiña sinalado "l'affinità stilistica dei componimenti", que xunto coa posición nos manuscritos facían pensar en Moxa como autor do conxunto⁴⁵⁸, hipótese á cal nos unimos.

⁴⁵⁴ Moxa ten dez cantigas 'de meestria' fronte a cinco 'de refran', mentres que nas cantigas por atribuír, hai dúas 'de meestria' e unha 'de refran'; deixamos á parte a cantiga fragmentaria (...) *mais ambos i faredes o melhor*, pois carecemos de datos suficientes para poder definir o tipo de cantiga en que se encadra.

⁴⁵⁵ Martin Moxa emprégaa en doce composicións, mentres as unisoantes, alternas e dobras son utilizadas nunha cantiga cada unha.

⁴⁵⁶ Moxa úsaas en trece textos, fronte ás 'capfinidas', en seis ocasións e as 'capcaudadas', en só tres composicións.

⁴⁵⁷ *Algũa vez dix' eu en meu cantar*, vv. 17, 24, 30, e mais na de Martin Moxa *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, vv. 20, 28.

⁴⁵⁸ Pode acudirse ao seu estudo da obra de Martin Moxa para ter unha visión máis pormenorizada destas cantigas (STEGAGNO, 1968: 66-95).

Cantigas postrobadorescas anónimas insertadas subrepticamente nos cancioneiros

Primeiro caso

Senhor genta (B 244-246bis)

A presente cantiga comparece unicamente en B e vén indicada en C como parte da obra de Joan Lobeira (B 244-249). A súa disposición é particular, pois está transcrita en dúas partes, con dúas cantigas entre medio delas (B 245-246).

A crítica non detectou de inmediato o carácter tardío da composición, célebre pola súa relación co *Amadís de Gaula*, que trataremos a seguir. Así, os primeiros estudiosos que se ocuparon dela, como Enrico Molteni⁴⁵⁹, Carolina Michaëlis⁴⁶⁰ e Paxeco-Machado⁴⁶¹, consideraron a cantiga dentro da obra de Joan Lobeira. Mais, sorprendidos polo feito de que no *Amadís de Gaula* apareza un poema moi semellante a este en español, acreditaron de contado nunha xénese portuguesa da obra. A cantiga en estudo sería, pois, en opinión destes investigadores "ideada como intermezzo lyrico da primeira e principal imitación peninsular das novelas de Tristan, Lancelot e Graal"⁴⁶².

⁴⁵⁹ MOLTENI, 1880, nº 230, 232bis.

⁴⁶⁰ MICHAËLIS, 1990, II: 511-525; e MICHAËLIS, 1969: 177-185.

⁴⁶¹ Estes investigadores portugueses fornecen as noticias bibliográficas dos primeiros traballos sobre este tema en PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 228.

⁴⁶² MICHAËLIS, 1990, II: 511. Atendendo a esta teoría, sobre esta suposta obra partiría posteriormente a versión castelá, da cal se atopan referencias en autores casteláns a partir de mediados do século XIV, pero sen forneceren nunca o nome do seu autor. Unha outra proba xogaba no seu favor: o historiador portugués Gomes Eanes de Zurara escribe por volta de 1450 que o *Amadís* fora composto no tempo de D. Fernando por un home chamado Vasco de Lobeira. Neste Vasco ven estes investigadores un descendente de Joan, e lanzan a hipótese de que o autor de *Senhor genta* o sería tamén dos dous primeiros libros do *Amadís*, e Vasco de Lobeira, do terceiro. Máis tarde, novos libros se lle terían acrecentado, como o quinto, da autoría de Montalvo, chegando a obra a constar de doce libros nas edicións que circulaban despois de 1588, ano en que o *Amadís de Gaula* contaba xa con máis de vinte impresións. Estes datos confirmaban a naturalidade galego-portuguesa do autor, e dado que *Senhor genta* está escrita en galego-portugués, tamén a novela tería nado nesa lingua. Outro pormenor importante é unha noticia que dá o fillo de António Ferreira, poeta portugués renacentista que por volta de 1598 escribiu dous sonetos en lingua antiga inspirados nun episodio do *Amadís*. Afirmar categoricamente que o seu pai os escribiu "na lingua que se costumava neste reino em tempo d'el-rei D. Dinis", e que esa lingua "é a mesma em que foi composta a história de Amadís de Gaula, por Vasco de Lobeira, natural da cidade do Porto, cujo original anda na casa de Aveiro" (LAPA, 1987: 47). A biblioteca desta "casa de Aveiro" ardeu cando se produciu o terramoto de 1755, polo cal este suposto orixinal portugués ficou irrecuperábel para sempre (LAPA, 1987: 47-51). Vemos pois que os primeiros eruditos que se ocuparon de *Senhor genta* centraron os seus esforzos en demostraren a orixe portuguesa do *Amadís*, crendo teren atopado a proba definitiva: un poema da época da escola trobadoresca que había de ser o xérmolo da novela en cuestión. Unha bibliografía ben pormenorizada sobre este tema pódese ver en REALI, 1965.

D'Heur non desconfiou da autoría de Lobeira⁴⁶³, nin tampouco Giuseppe Tavani⁴⁶⁴, nin José Joaquim Nunes⁴⁶⁵. Erilde Reali contribuíu ao estudo da cantiga cun traballo en que rexeita o carácter tardío do poema (que, na súa opinión, xa fora defendido marxinalmente a fio das discusións sobre a xénese do *Amadís*⁴⁶⁶) e defende a hipótese de ser Lobeira non o autor, senón o refeitor da composición, extrapolada ao romance "compiuto nell'ambiente dell'infante Alfonso di Portogallo"⁴⁶⁷.

Anna Ferrari, na súa exhaustiva análise codicolóxica de B, deduce que o texto foi copiado por dúas mans diferentes, en dous fragmentos separados por outras dúas cantigas. Aborda o problema da relación co *Amadís*, que na súa "veste montalviana" contén o "vilancico" de Leonoreta. Promete fornecer unha exhaustiva información na súa edición da obra completa do autor. Finalmente, relaciona o caso co da *Serrana de Sintra*, e non descarta que o texto sexa unha interpolación tardía, e que por tanto, deba ficar fóra do repertorio de Lobeira e tamén da produción trobadoresca⁴⁶⁸.

Despois dos asertos da profesora italiana a crítica ha de se volver máis cautelosa, e seguindo esta liña, Vicenç Beltrán hase ocupar da cantiga en sucesivos traballos. No primeiro deles, se ben non cuestiona a autoría de Lobeira, repara no emprego do motivo da comparación floral na 'descriptio puellae', practicamente ausente do corpus trobadoresco, pero que abundará no posterior *Cancioneiro de Baena* e na poesía cancioneril castelá do século XV⁴⁶⁹.

No seu segundo contributo ao tema, sostén que a versión do poema en español é unha tradución da cantiga galego-portuguesa, sen entrar na discusión da xénese do *Amadís* e con pés de lá cando fala da autoría da peza:

Uno de los textos gallego-portugueses que, [...], ha atraído la atención de la crítica con especial intensidad ha sido la cantiga *Senhor Genta*, atribuida en los cancioneros a Johan Lobeyra. Aparte de sus peculiaridades formales y estilísticas [...] destaca sobre todo por [...] haberse

⁴⁶³ D'HEUR, 1975a: 50.

⁴⁶⁴ TAVANI, 1967: 436.

⁴⁶⁵ NUNES, 1972: 1-5, nº 1.

⁴⁶⁶ REALI, 1965: 241, nota 2.

⁴⁶⁷ REALI, 1965: 252-253.

⁴⁶⁸ FERRARI, 1979: 27-142, especialmente 31-33.

⁴⁶⁹ BELTRÁN, 1985.

salvado del olvido en que incurrió toda la escuela desde comienzos del siglo XV. Y ello se debe, naturalmente, a su inclusión y traducción en el *Amadís de Gaula*⁴⁷⁰.

Anos despois, o profesor Tavani, aínda confiando na autoría de Lobeira, non deixa de apuntar:

71. Johan Lobeira [...] 6 cantigas de amor [...] (... [nº 4, *Leonoreta*, *fin roseta*] moi singular baixo tódolos aspectos, incluso o da disposición do texto no ms., único, B: unha singularidade que pon en dúbida a atribución e a ubicación cronolóxica desta cantiga e sobre a cal promete pronunciarse A. Ferrari na edición que está a preparar)⁴⁷¹.

No terceiro traballo que Beltrán realiza sobre este tema, acepta definitivamente a hipótese de Anna Ferrari que aventaba o carácter tardío da composición e propón unha edición da cantiga. Fornece unhas interesantes conclusións froito da comparación entre *Senhor genta*, a cantiga *Em un tempo cogi flores* e o *Poema* de Alfonso XI. Resumindo estas conclusións, o profesor identifica *Leonoreta* con Leonor de Guzmán, a favorita de Alfonso XI, o cal desprazaría no tempo a data de composición do texto; decántase pois polo anonimato da composición e desliga polo momento a cantiga do problema do *Amadís*, que, en todo caso, xogaría en favor da hipótese dunha xénese castelá da obra na Corte de Alfonso XI⁴⁷².

Pola súa parte, António Resende de Oliveira móstrase igualmente cauto á hora de pronunciarse sobre as composicións que lle corresponden a Joan Lobeira, advertindo:

Registe-se ainda o facto de uma das composições que lhe é atribuída [*Senhor genta*] poder ser uma interpolação tardia⁴⁷³.

Así pois, estamos ante un texto tardío considerado durante moito tempo trobadoresco e así atribuído erroneamente a Lobeira por estar copiado entre as súas composicións, en espazos en branco

⁴⁷⁰ BELTRÁN, 1988: 187.

⁴⁷¹ TAVANI, 1988b: 295.

⁴⁷² BELTRÁN, 1991.

⁴⁷³ OLIVEIRA, 1992: 495; 50-53.

do códice B; dado o carácter postrobadoresco desta cantiga, ficará no presente traballo fóra do noso corpus de edición e estudo.

Segundo caso

Pero muito amo, muito non desejo (B 605-606 / V 208)

Este texto sitúase tanto en B como en V como a derradeira das composicións pertencentes a Don Denis, e por tanto, baixo a rubrica do seu nome que lle atribúe todo o grupo, B 497-606 e V 80-208, segundo os manuscritos e C. Por isto, a crítica acreditou durante anos na autoría dionisiaca para este cantar⁴⁷⁴.

O primeiro investigador que avanzou certas tímidas dúbidas sobre a atribución desta composición a Don Denis foi Oskar Nobiling, ao chamaren a súa atención certos trazos lingüísticos anómalos dentro do corpus trobadoresco⁴⁷⁵, mais a súa opinión non foi partillada polo resto da crítica.

Houbo entón que agardar a que Giuseppe Tavani fornecese unha rigorosa análise tanto da métrica como da lingua do poema, que o levou para a certeza (e toda a crítica con el⁴⁷⁶), de que o texto en cuestión non era da autoría do rei, senón dun poeta anónimo e mesmo alleo á tradición lírica trobadoresca⁴⁷⁷. Os argumentos esgrimidos polo profesor italiano diríxense, dunha parte, ao exame da constitución métrica dos versos, confirmando seren estes de 'arte maior', feito que moveu o copista a transcribir o poema ora en versos longos, ora en curtos, e Colocci a anotar a apostila *textura nova*; doutra parte, analiza formas lingüísticas atípicas que sinalamos en nota, que os anteriores estudiosos atribuíran a erros dun desastroso copista (erros que tería cometido só nesta cantiga!). Alén destas e outras obxeccións filolóxicas, observa o erudito que é unha 'cantiga de amor' situada a continuación dos

⁴⁷⁴ Os primeiros editores (PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 589; BRAGA, 1868, nº 208; MONACI, 1875, nº 208, NUNES, 1972, nº 100) non dubidaron da atribución ao rei, e mesmo algúns investigadores como Henry R. Lang ou Manuel Rodrigues Lapa ficaron sorprendidos polos parámetros pouco habituais da composición, pero sen sospeitaren a súa posterioridade (LANG, 1982; LAPA, 1982: 205-233).

⁴⁷⁵ NOBILING, 1903: 189.

⁴⁷⁶ D'HEUR, 1975a: 27; GONÇALVES, 1993e: 206-212; OLIVEIRA, 1992: 50-53.

⁴⁷⁷ TAVANI, 1988a: 317-349. O profesor xa tiña abordado o problema marxinalmente en 1967, na primeira redacción de TAVANI, 1988a: 55-178.

cantares 'de amigo' do rei, nunha zona dos cancioneros onde se respecta normalmente a ordenación dos textos por xéneros; se ademais este texto é suspecto de ser espúreo, o feito de estar situado no lugar que certamente menos lle convén, axuda a confirmar a súa condición.

Así pois, seguindo ao profesor Tavani e con el ao resto dos investigadores, achamos que a presente é unha cantiga anónima composta por volta do século XV, copiada sen rubrica atributiva nun espazo en branco do códice que deu orixe a B e V, e atribuída longamente a Don Denis por acharse transcrita a continuación das súas composicións. Dado o seu carácter postrobadoresco, ficará no presente traballo fóra do noso corpus de edición e estudo.

Terceiro caso

Nojo tom' e quer prazer (V 404)

A presente composición áchase copiada só en V baixo a rubrica do poeta Fernan Velho, a continuación dunha 'cantiga de amigo' así mesmo a el atribuída (V 403-404). Falta, pois, de B e non aparece indicada en C.

Os primeiros editores como Braga, Monaci, Paxeco-Machado ou Nunes, non desconfiaron da atribución do poema a Fernan Velho⁴⁷⁸. O profesor Tavani en 1967 avanza xa as súas dúbidas a propósito da autoría desta peza, mais sen arriscarse a rexistrala xunto cos textos anónimos⁴⁷⁹.

Será a estudiosa Giulia Lanciani quen examinará o caso en profundidade e determinará o carácter serodio e anónimo do poema; basea a súa hipótese na estrutura métrica utilizada, que é de *moto e grosa*, forma allea á tradición lírica galego-portuguesa medieval mais corrente na lírica do século XV peninsular⁴⁸⁰. Doutra parte, a autora, sen dúbida tomando conta das dispares clasificacións xenéricas que se levaban feito da cantiga, resolve o problema acertadamente achándoa moito máis

⁴⁷⁸ PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1634; NUNES, 1973, III: 498-499; BRAGA, 1878, nº 404; MONACI, 1875, nº 404.

⁴⁷⁹ "Il testo é molto probabilmente spurio ed è da togliere non solo a Don Denis ma alla tradizione lirica gal-port." (TAVANI, 1967: 398; 515).

⁴⁸⁰ LANCIANI, 1977: 26.

próxima das *cousas de folgar* abondosamente representadas nos cancioneiros posteriores que das 'cantigas de amor'⁴⁸¹.

A crítica posterior non discutirá os asertos propostos pola estudiosa italiana⁴⁸². Desta maneira, cremos asentada a hipótese que nos sitúa ante un texto postrobadoresco copiado no apógrafo que deu orixe a V nun espazo en branco após a cantiga de Fernan Velho, sen que o copista sinalase o nome do seu autor. Dado o seu carácter postrobadoresco, ficará no presente traballo fóra do noso corpus de edición e estudo.

Cuarto caso

A quantos saben trobar (B 970 / V 557)

Comparece este fragmento en B e V baixo a rubrica de Afons' Eanes do Coton, seguida doutra cantiga a el atribuída (B 971 / V 558), indicadas de igual xeito en C. Cómpre salientar que en B non comparece máis que o primeiro verso (ou liña), cunha grafía pouco coidada e diferente da do resto das cantigas.

Os seus primeiros editores, Braga, Paxeco-Machado e Monaci⁴⁸³, confiaron na atribución dos manuscritos, considerando o texto obra de Coton. Ha de ser Giuseppe Tavani quen levante as primeiras dúbidas sobre a autoría do fragmento⁴⁸⁴, e Jean-Marie D'Heur con el⁴⁸⁵. António Resende de Oliveira menciónao así mesmo como unha anónima interpolación tardía⁴⁸⁶. Mais Silvia Gaspar, na súa edición da obra de Afons' Eanes do Coton, non se refire sequera ao problema e asigna o texto a Coton, engadindo:

⁴⁸¹ LANCIANI, 1977: 25-26.

⁴⁸² D'HEUR, 1975a: 29; TAVANI, 1988b: 288; OLIVEIRA, 1992: 50-53; 475.

⁴⁸³ BRAGA, 1878, nº 557; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 913; MONACI, 1875, nº 557.

⁴⁸⁴ TAVANI, 1967: 285.

⁴⁸⁵ D'HEUR, 1975a: 37, 76.

⁴⁸⁶ OLIVEIRA, 1992: 50-53.

Poucas conclusións se poden tirar de tan pouco material. Sen embargo, hai varias explicacións para estas liñas. A primeira delas débese a Paxeco: notando o cambio de letra, e que van a continuación da *tenzón* con Pero da Ponte, a interpretación é que puido tratarse simplemente dunha nota que o propio copista introduciu para comentar o texto anterior. Mesmo hai quen quixo ver nestas palabras un lamento de Afonso Eanes polo mal uso que Pero da Ponte faría das súas trobas⁴⁸⁷.

Unha análise deste pequeno texto quizais podería esclarecer estes interrogantes; non só o da autoría e época de composición (parece claro que o *enfadamento* do segundo verso o coloca fóra da produción trobadoresca), senón os problemas sobre o tipo de composición de que se trata (prosa ou verso), métricos, etc. En todo caso, dado o seu carácter posttrobadoresco, ficará no presente traballo fóra do noso corpus de edición e estudo.

Quinto caso

Dona e senhora de grande valia (V 668)

Esta composición sitúase en V a continuación dunha 'cantiga de amigo' que leva a rubrica de Juião Bolseiro, polo cal lle foi atribuída de maneira automática polos seus primeiros editores, Monaci, Paxeco / Machado e Braga⁴⁸⁸. Non comparece en B nin se indica en C.

Xa Paxeco / Machado na súa edición de B, afirmaran que a composición,

Pela linguagem e pelo estilo, parece bastante posterior ás outras cantigas atribuídas a Juyão Bolseyro⁴⁸⁹.

Esta afirmación non foi partillada por Erilde Reali, quen en 1964 elabora un estudo do cancionero do poeta; nel, lonxe de retirar o texto da autoría de Bolseiro, acha nas anomalías lingüísticas

⁴⁸⁷ GASPAR, 1995: 61.

⁴⁸⁸ PAXECO / MACHADO, 1949-1964, 1646; BRAGA, 1878, 668; MONACI, 1875, 668.

⁴⁸⁹ PACHECO / MACHADO, 1949-1964, VII: 91.

e estilísticas invocadas por Paxeco / Machado, así como nas dificultades interpretativas que presenta o poema,

un altro elemento a favore della nostra ipotesi, dichiarando que il problema non ha, comunque, che un valore marginale⁴⁹⁰.

Máis unha vez, ha de ser o profesor Tavani quen desvende o misterio da cantiga que os anteriores críticos consideraran como unha das máis antigas expresións da 'arte maior' peninsular; se ben Dorothy Clarke⁴⁹¹, Tomás Navarro Tomás⁴⁹² ou Rudolf Baehr⁴⁹³ tomaran esta composición como firme puntal das súas teorías sobre as orixes da oitava de 'arte maior' na Península, o profesor Tavani descobre que estes investigadores basearan estas hipóteses sobre un equívoco⁴⁹⁴. O investigador italiano salienta a presenza de determinadas fórmulas alleas ou raras na lírica trobadoresca, máis habituais nos cancioneiros posteriores de Baena e de Resende, como *dona e senhora, valia, tromento, gentel, botar de fora, assin por diante* etc., o cal leva o profesor a concluír que o texto foi insertado subrepticamente e sen rubrica atributiva no antecedente de V após a cantiga de Bolseiro, o cal supuxo automaticamente a atribución implícita de V 668 a este autor. A propósito da data de composición do poema, conclúe que debeu de ter lugar por mediados do século XV, ao lle faltaren os elementos lingüísticos especificamente galegos e os castelanismos presentes na maior parte das cantigas recollidas por Juan Alfonso de Baena, asemellándose máis ás composicións presentes no de Resende.

A partir deste momento, a crítica concordará coas conclusións de Tavani⁴⁹⁵. Sería necesario pór este texto en relación cos outros postrobadorescos dos códices italianos e estudalos no seu conxunto para tirar as conclusións precisas sobre a súa época de elaboración e modo de entrada nos cancioneiros. De todos os xeitos, dado o seu carácter postrobadoresco, ficará no presente traballo fóra do noso corpus de edición e estudo.

⁴⁹⁰ REALI, 1964: 2, e nota 5.

⁴⁹¹ CLARKE, 1940.

⁴⁹² NAVARRO, 1956: 97-99.

⁴⁹³ BAEHR, 1962: 133-134.

⁴⁹⁴ TAVANI, 1988a: 317-349.

⁴⁹⁵ D'HEUR, 1975a: 31; OLIVEIRA, 1992: 50-53, 509.

Sexto caso

Assaz é desassisado (B 1164bis / V 768)

Se me deras galardón, (B 1164ter / V 768bis)

Quen de mí saber quiser (B 1164quarto / V 769)

Ūa donzela sei eu (B 1164quinto / V 770)

Estes catro fragmentos foron atribuídos durante moito tempo a Roi Martinz do Casal, por achárense copiados poñendo fin ao grupo das cantigas que lle son atribuídas polos cancioneros e por C (B 1159-1164 / V 762-770). Por esta razón, Braga, Monaci e Paxeco-Machado⁴⁹⁶ non desconfiaron da súa autoría.

Se ben o profesor Tavani aventou as súas dúbidas en 1967 sobre a verdadeira autoría destes fragmentos⁴⁹⁷, era coñecedor do traballo que nesa altura estaba a realizar Giuliano Macchi sobre a obra do autor en causa. Será pois este investigador quen analizará os textos e concluirá a súa posterioridade por vez primeira, asertando:

i quattro componimenti che nei manoscritti seguono immediatamente i sei di Roy Martinz do Casal non siano opera di questo poeta, ma debbano anzi essere considerati estranei al corpus della lirica galego-portoghese e assegnati ad un'epoca e ad un ambiente letterario assai più tardi, probabilmente alla produzione poetica quattrocentesca⁴⁹⁸.

Macchi basea as súas afirmacións na análise de varios aspectos dos textos en causa. Comeza por comparar o contido e o estilo que os caracteriza, cos que presentan as restantes cantigas de Martinz: dun lado, o carácter frívolo, insípido, a futilidade dos temas, a organización simple dos catro textos, e do outro, os temas elaborados, a complexidade estrutural, a pericia técnica que se observa nas cantigas de atribución asegurada.

⁴⁹⁶ PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1110-1113; BRAGA, 1878, nº 768-770; MONACI, 1875, nº 768-770.

⁴⁹⁷ TAVANI, 1967: 503-504, 515-518.

⁴⁹⁸ MACCHI, 1966: 14.

Os datos que fornecen os manuscritos apuntan na mesma dirección, prosegue Macchi, e salienta, por exemplo, que estes textos non teñen numeración propia, polo que supón que non a tiñan tampouco no manuscrito do cal foron copiados, e que terían sido alí insertados nun espazo en branco, posteriormente á numeración xeral das cantigas do códice. Como apoio a esta hipótese, sinala tamén que en C non hai indicación ningunha deles, o cal significa que o códice a que fai referencia C ou ben non contiña estes catro fragmentos, ou ben non estaban numerados.

Mais, aínda segundo Macchi, a mellor proba de que estes textos non pertencen á tradición trobadoresca vén dada polos elementos lingüísticos e métricos; uns textos tan breves conteñen un grande número de singularidades léxicas a respecto do resto do corpus, mais que son correntes dentro da produción literaria peninsular posterior. Así, sinala a rareza de palabras e expresións como *desassisado*, *dama*, *conheço e vejo*, *sen falecer*, e mesmo a rubrica *outra* que precede un dos textos (B 1164quinto, en V tamén comparece, mais absorbida polo primeiro verso) é estraña ao corpus trobadoresco, mais habitual no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Por último analiza as características métricas das composicións, achándoas moi próximas da produción literaria posterior e alleas á trobadoresca⁴⁹⁹.

Vemos pois que hai elementos suficientes para acreditarmos na posterioridade destes catro fragmentos, e retiralos da autoría de Roi Martinz do Casal, declarándoos obra dun anónimo autor do século XV, tal como toda a crítica leva facendo desde a publicación do traballo de Macchi⁵⁰⁰. Así pois, dado o seu carácter posttrobadoresco, os catro fragmentos ficarán no presente traballo fóra do noso corpus de edición e estudo.

⁴⁹⁹ MACCHI, 1966: 14-18.

⁵⁰⁰ D'HEUR, 1975a: 31;76; TAVANI, 1988b: 322-323; OLIVEIRA, 1992: 50-53; 569.

'Lais de Bretanha'

Amor, des que m' a vós cheguei (B 1 / V^a 1)

O Maroot aja mal grado (B 2 / V^a 2)

Mui gran temp' á, par Deus, que eu non vi (B 3 / V^a 3)

Don Amor, eu cant' e choro (B 4 / V^a 4)

Ledas sejamos oimais! (B 5 / V^a 5)

Estes cinco 'lais' áchanse copiados no comezo de B, en V^a, e tamén son indicados pola mesma orde en C, como sinalamos anteriormente. Velaquí as rubricas explicativas que os acompañan, que segundo Xoán Carlos Lagares, están xustificadas pola necesidade de identificar o contexto narrativo en que os poemas estaban insertados⁵⁰¹:

Amor, des que m' a vós cheguei (B 1 / V^a 1)

a) Rubrica que antecede a cantiga en B / V^a:

Este lais fez Elis o Baço, *que* foi Duc de Sansonha, *quando* / *passou* aa Gran Bretanha *que* ora chaman Ingraterra. E / *passou* lá no tempo de Rei Artur *pera* se combater con Tristan / *porque* lhe matara o padre enu a batalha. E andando *un* dia *en* / *sa* busca, foi pela Joiosa Guarda u era a Rainha Iseu de / Cornoalha; e viu-a tan fremosa *que* adur lhe poderia home no / mundo achar par, e namorou-se *enton* d' ela; e fez por ela este / laix. Este lais posemos aca *porque* era o melhor *que* foi fe[i]to:

*Amor, des que m' a vós cheguei*⁵⁰²

Apunta Xoán Carlos Lagares que a xustificación dada na rubrica para a inclusión do 'lai' neste lugar do cancionero pode facer referencia tanto á primeira posición que a composición ocupa na serie, como á súa inclusión na tradición manuscrita, no inicio do códice. Michaëlis entende a abreviatura do

⁵⁰¹ LAGARES, 2000: 85. Deste traballo tomamos o texto das rubricas de B / V^a (LAGARES, 2000: 105-109). O texto das rubricas de C, tirámolo de GONÇALVES, 1976: 407.

⁵⁰² LAGARES, 2000: 106.

manuscrito dunha maneira diferente, e edita *a[a] cima*, eliminando un dos dous sentidos posibles. Pellegrini, a partir do texto en V^a, transcribe o signo como *aq^a*, e Paxeco / Machado escriben *aqua*. Lagares xustifica a súa opción confiando dunha parte na tradución de Colocci ao italiano en C, onde traduce *aqui*, tamén no feito de aparecer esta forma adverbial repetidas veces en B, e na posíbel confusión entre as abreviaturas *g* e *q* ⁵⁰³.

b) Rubrica en C:

1. Elis o Baço, duca de Sansogna, / quando passò nella Gran Bretagna, / qual hora chiaman Ingraterra, / al tempo del Re Artur ad combap / ter con Tristano, perché li haveva occiso / il patre in una bataglia. E andando / un di en sa busca, fo per Gioiosa / Guarda ov' era la reina Isotta / di Cornovaglia. Et inamorossi in lei / et fê per ella questo lais, el qual / lais ponemo qui perché era el meglio / che fosse facto.

Sinala Dona Carolina Michaëlis a propósito desta rubrica:

Como se vê, falta a 4^a oração -creio que por descuido. [...] estas versões [...] são [...] os indícios mais fortes que fallam a favor de um terceiro codice aproveitado por Angelo Colocci⁵⁰⁴.

O Maroot aja mal grado (B 2 / V^a 2)

a) Rubrica que antecede a cantiga en B / V^a:

Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d' Irlanda, en / tempo de Rei Artur, porque Maroot filhava todalas donzelas que / achava en guarda dos cavaleiros, se as podia conquerer deles, e / enviava-as pera Irlanda pera seeren sempre en servidon da terra. / E esto fazia el porque fora morto seu padre por razon d'ua / donzela que levava en guarda:

*O Marot aja mal-grado*⁵⁰⁵

b) Rubrica transcrita a pé de páxina na *Poética* (fol. 4v) por Colocci:

⁵⁰³ LAGARES, 2000: 106, nota h.

⁵⁰⁴ MICHAËLIS, 1990, II: 481, nota 1.

⁵⁰⁵ LAGARES, 2000: 107.

Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita, e fezeron- / -na quatro donzelas en tempo del Rei Artur a Maraot d' Irlanda / por la [...] ... tomada en *lenguagen* palabra per palabra, e diz / assi:

*O Marot aja mal grado*⁵⁰⁶

Apunta aquí a profesora Michaëlis:

As lacunas mostran que o original, onde Colocci colheu o trecho b), estaba deterioradísimo, -a ponto tal que os amanuenses não se haviam arriscado a copiá-lo. Parece ser variante de a), colhida em outro exemplar⁵⁰⁷.

Pola súa parte, Xoán Carlos Lagares confirma que a expresión *tornar en lenguagen* significa neste contexto 'traducir', apoiándose noutros exemplos similares que concorren no corpus⁵⁰⁸. Engade este investigador que o substantivo *lenguagen* nesa altura era utilizado como sinónimo de 'língua', e que por non ir adxectivado, fai referencia á galego-portuguesa. Finaliza as súas consideracións sobre esta rubrica referíndose á expresión *palavra per palabra*, 'verso a verso' segundo Tavani, interpretando que se "fai referencia máis á fidelidade na adaptación da cantiga que á literalidade da traducción"⁵⁰⁹.

c) Rubrica en C:

2. Quattro donzelle a Maroont d' Irlanda, / al tempo del Re Artu.

Mui gran temp' á, par Deus, que eu non vi (B 3 / Vª 3)

a) Rubrica en B / Vª:

Don Tristan, o Namorado, fez [e]sta cantiga:

⁵⁰⁶ LAGARES, 2000: 105.

⁵⁰⁷ MICHAËLIS, 1990, II: 481, nota 2.

⁵⁰⁸ O exemplo que aduce é o dos versos dunha sátira que Afons' Eanes do Coton dedica ao mestre Nicolás, *Meestre Nicolas, a meu cuidar*, onde se di: *e latin come qual clérigo quer / entende, mais nõno sabe tomar* (LAGARES, 2000: 105, nota c).

*Mui gran temp' á, par Deus, que eu non vi*⁵¹⁰

A profesora italiana Anna Ferrari considera que a brevidade da rubrica é atribuíbel ao feito de que os cantares de amor de Tristán eran os máis famosos naquela altura, polo cal as circunstancias da súa composición non precisaban máis explicación. Canto ao reducido da súa extensión, é debida na súa opinión a que foi reproducida por Colocci e non polos copistas⁵¹¹.

b) Rubrica en C:

3. Don Tristan inamorato.

Don Amor, eu cant' e choro (B 4 / V^a 4)

a) Rubrica que segue a cantiga en B e a antecede en V^a:

Don Tⁱstan⁵¹²

b) Rubrica en C:

4. Don Tristan.

Ledas sejam os oimais! (B 5)

a) Rubrica que precede a cantiga en B e V^a:

Este layx fezeron donzelas a don [L]ançaroth qua[n]do estava / na Insoa da Lidiça, quand'o a Rainha Genevra achou con a filha / de Rei Peles e lhi defendeo que non parecesse ant' ela:

⁵⁰⁹ LAGARES, 2000: 105, nota c.

⁵¹⁰ LAGARES, 2000: 108.

⁵¹¹ FERRARI, 1993c. O feito de que nesta rubrica se denomine *cantiga* a composición (do mesmo xeito que as rubricas que acompañan B 2), a diferenza das epígrafes de B 1 e B 5, onde se definen como *lais*, suxeriu ao profesor Tavani a explicación de que poderíamos acharnos diante dun "xénero" híbrido, resultado da contaminación entre produtos literarios de áreas diversas, ou mellor, efecto da tendencia da cultura peninsular a reducir a medida de cantiga tódalas novidades formais e / ou sustanciais de Francia e da Provenza" (TAVANI, 1988b: 224).

⁵¹² LAGARES, 2000: 108, nota a.

b) Rubrica en C:

5. Don Tristan per Genevra.

Dona Carolina Michaëlis ocupouse primeiramente destes cinco textos, e tirou certas conclusións que aínda hoxe teñen vixencia⁵¹⁴. Expón a súa convicción de ser o derradeiro compilador, Don Pedro, Conde de Barcelos, quen escribiu ou mandou escribir, *em seu nome* e na primeira metade do século XIV, as rubricas que acompañan os 'lais', de introducilos na compilación para dar mostras de todos os xéneros profanos e de antepolos ás 'cantigas de amor'.

Seguidamente, fornece os orixinais de tres dos cinco 'lais', 'lais' líricos achados no peculio da literatura medieval francesa, a modo de 'intermezzo' lírico nunha obra en prosa: *Amor, de vostre acoitement* para B 1, en boca de *Helys de Sassoigne*, *Grant temps a que ie ne vi cele* para B 3, chamado *Lais de Tristan* e *Damor vient mon chant et mon plor* para B 4, outro *Lais de Tristan* que leva o título de *Lai de plour*. A profesora examina os orixinais e as traducións comparativamente, e conclúe:

Persuadida de que essas desigualdades de esencia e de forma são todas da lavra do tradutor [...] creio dever chamar muito livre ao seu trabalho. E creio mais que o movel e a directriz que o guiaram, [...] foi o empenho de tornar o genero novo o mais parecido possível aos já vulgarizados na côrte. Quanto ao conteúdo foi cingindo-se ao modelo até onde commungaba nas ideias alheias, seguindo derrota nova, ou antes entrando na vereda trilhada, mal se lhe deparou uma maneira de pensar que não lhe era familiar. Quanto á factura, também evitou tudo o que era singular, complicado, difficil. [...] Por todas essas razões, [...] julgo podermos considerar essas versões como exemplos característicos da independencia ou arbitrariedade soberana com que o trovador português se apossava de obras alheias, transformando-as á feição do seu gosto, como que fossem materia prima informe⁵¹⁵.

Prosegue a investigadora alemá examinando a seguir as rubricas "co obxectivo inmediato de fixarmos as variantes do Tristan, manuseado pelo compilador do Cancioneiro quando ia escolher

⁵¹³ LAGARES, 2000: 109.

⁵¹⁴ MICHAËLIS, 1990, II: 479 e sgs.

⁵¹⁵ MICHAËLIS, 1990, II: 489-490.

amostras de lais nacionalizados"⁵¹⁶ e declara que as rubricas de B 1 e B 5 están "no essencial em harmonia com as narrativas da remodelação cyclica ou commum"⁵¹⁷.

Por outra parte, sinala que as diverxencias canto ao que se di de *Marot*, en B 2, son máis importantes, e non poden ser debidas á falta de atención do compilador, pois, ademais de as formas do nome *Marot* ou *Maront* discordaren de todas as grafías francesas que invariabelmente mostran a na primeira sílaba,

Não se falla do tributo. O Morhout não é nenhum minotauro. Donzellas, conquistadas uma a uma, são mandadas em servidão ao reino d'Irlanda [...]. E essa pratica é recente, da iniciativa do Morhout, que assim se vinga da morte do pae, causada por uma menina a que servira de guarda. De nada d'isso ha o menor vestigio nos textos franceses, nos quaes, [...] falta totalmente o cantar escarniçador das que o viram derrotado. Este facto estranhavel em si, porque o Morhout figura em todos de maneira bem saliente [...] torna-se mais notavel em vista da informação do nosso compilador, que classifica esta cantiga -e só esta- como traduzida verso a verso⁵¹⁸.

Conclúe pois esta investigadora que o exemplar do *Tristan* peninsular que usou o compilador se aproximaba das versións que recollen tres manuscritos franceses, un de fins do século XIII, outro de fins do XIV e un terceiro do XIV ou do XV, segundo as diferentes opinións da crítica, versións "que se distinguen de todas as demais pela sua relativa simplicidade e conservam ainda partes da redacção primeira"⁵¹⁹.

Convencida de que os trobadores galego-portugueses "imitaram muito, e inventaram pouco", a investigadora examina seguidamente os dous 'lais' que restan, advertindo de que os orixinais quizais se achen en manuscritos do *Tristan* aínda non analizados na súa época. Afirmar que é probábel que fosen traducidos directamente dun manuscrito importado á Península, se atendemos á nota do compilador,

⁵¹⁶ MICHAËLIS, 1990, II: 498.

⁵¹⁷ A non ser algúns detalles como en B 1, onde "o redactor da rubrica desacertou, ao condensar em poucas linhas sucessos complicados, e confundiu o duque Helys cun certo Helain le Brun (o Baço)"; ou en B 5, onde o compilador "transformou em sucessos simultaneos a aventura nocturna e a estada na Ilha da Ledice, separadas na versão commum por um decennio" (MICHAËLIS, 1990, II: 497, 499).

⁵¹⁸ MICHAËLIS, 1990, II: 497.

⁵¹⁹ MICHAËLIS, 1990, II: 500.

tornada em linguagem palavra por palavra. Opina que o tradutor, "a pesar da deficiencia do seu trabalho"⁵²⁰, dá proba de talento bastante para compor bailadas, que non esixen grande poder inventivo, instaladas en moldes idénticos ás cantigas 'de refran' que se contan por ducias ao longo de todo o século XIII.

Sabedora de que a inclusión dos 'lais' na compilación non podía máis que obedecer á existencia dun público interesado nas historias do ciclo bretón (e aquí tanto ten que fosen creacións ou traducións), considera que a posición privilexiada dos mesmos no códice revela de maneira incontestábel a familiaridade dos lectores peninsulares cos romances en prosa da Materia de Bretanha. Como vimos de ver, o compilador expón brevemente na rubrica de B 1 a razón da súa inclusión no manuscrito: é o *melhor que foi feito*, por iso merece o lugar inicial, aínda que na cronoloxía do romance teña que ser posterior ao 'lais' de Marot. A rubrica de B 2 informa de que é *a primeira que achamos que foi feita*.

Logo, Dona Carolina Michaëlis considera claros os motivos da primacía dos 'lais' na colocación nos cancioneros, antepostos ás cantigas "subjectivas de amor", e sen indicación do nome do "interprete":

O modo como [o Conde de Barcelos] relata infantilmente, nos cadastros da nobreza, numerosas ficções, dando-as por verdade pura, auctoriza-nos a crêr que na sua imaginativa esses lais eram realmente produções de Tristan e de coevos de Tristan. Considerando os inventores como personagens historicos da côrte do rei Artur de Bretanha [...], assignava-lhes por ventura o anno 1042, que vemos lançado nos primeiros Annaes Toletanos, [...] acabados em 1217. Ou antes o de 580, registado no seu proprio Livro de Linhagens, como data do desaparecimento do famigerado soberano, [...] e julgava estabelecer a boa ordem chronologica [...] ao antepô-los aos cantares mais archaicos de trovadores peninsulares que pôde colligir, compostos perto de 1200, conforme elle, de certo, não ignorava⁵²¹.

Para apoiar a súa hipótese, a ilustre medievalista lembra que o *Tristan* en prosa foi creado entre 1210 e 1230, e que pasou de Francia aos demais países por volta de 1250. Nesta época, de esplendor e próxima decadencia da escola trobadoresca, comezarían a coñecerse na península as historias do

⁵²⁰ Refírese a deficiencias notadas en B 1 e B 4 (MICHAËLIS, 1990, II: 487 e sgs.) e mais a certas "desigualdades" na rima, únicas nos cancioneros (MICHAËLIS, 1990, II: 502, nota 3).

ciclo bretón, e un século despois, o tradutor dos 'lais' aproveitará os moldes xa caducos da lírica propia para verter as súas imitacións dos novos motivos literarios. As pegadas da Materia de Bretaña na lírica galego-portuguesa medieval ocorren raramente, e son máis frecuentes no reinado de Don Denis, coincidindo nas datas coa saída de Francia da Materia de Bretaña⁵²².

Finalmente, ocúpase Dona Carolina da cuestión do *Tristan* peninsular (data de tradución, país, lingua primeira a que foi verquido) e da composición *Senhor genta* (que considera tamén un 'lai' lírico), así como da súa relación co *Amadís*, que xa tratamos anteriormente.

Silvio Pellegrini será quen aborde en 1928 a edición e estudo de V^a. Trátase dunha transcripción quíñentista en minúscula gótica da escola española do século XVI, e que, segundo este investigador,

dà l'impressione di non essere opera di un amanuense spagnolo o portoghese ma di persona che [...] copiasse, talora meccanicamente, senza intenderli, i segni che aveva dinanzi⁵²³.

Fai a descrición dos tres folios, así como da miscelánea onde se incluíron, fornece unha edición diplomática e analiza as diferenzas pouco relevantes entre B e V^a, concluíndo que non puideron ser copiados a partir do mesmo orixinal, co cal se manifesta abertamente en desacordo Anna Ferrari, quen, revisando atentamente os argumentos aducidos por Pellegrini (variantes de V^a en relación a B e ausencia en B dunha rubrica presente en V^a) declara que non subsisten elementos de xuízo bastantes para desbotar a derivación de B e V^a dun mesmo antecedente⁵²⁴.

O profesor Tavani dá por anónimos os cinco textos, sinalando a hibridación xenérica de que son mostra⁵²⁵. Jean-Marie D'Heur⁵²⁶ é da mesma opinión, e António Resende de Oliveira non fai referencia ningunha aos problemas autorais que eles suscitaron.

Harvey Sharrer examinou estes textos prestando especial atención ás súas posíbeis fontes. Observa que se ben B 2 ten elementos comúns co *Lai voir disant do Tristan en prose*, composto polo cabaleiro Dinadán para que todos coñecesen a maldade do rei Marc, a rubrica demostra o coñecemento

⁵²¹ MICHAËLIS, 1990, II: 503-504.

⁵²² MICHAËLIS, 1990, II: 505-511.

⁵²³ PELLEGRINI, 1959: 187.

⁵²⁴ FERRARI, 1993c: 378.

⁵²⁵ TAVANI, 1967: 515-517; TAVANI, 1988b: 327-328.

dun outro episodio, o da *Roche aux Pucelles* da mesma obra, que foi adaptado de novo no *Roman du Graal* do ciclo da Post-Vulgata. Unha parte deste episodio consérvase no fragmento do *Merlin* galego-portugués⁵²⁷.

Por outra parte, descobre unha posíbel fonte para B 5:

En la edición de Fanni Bogdanow de la versión post-Vulgata, que ella llama *La Folie Lancelot*, descubrimos el probable origen del lai, incluso el verso que inspiró el estribillo: "Et quant les damoyelles orent veue la jousté, elles viennent a l'escu et ly enclinent toutes, et puis commencent a karoler et a chanter et disoient en leur chanson: 'Voirement est ce ly escus au meilleur chevalier du monde'⁵²⁸.

Nun traballo máis recente, Anna Ferrari expresa a súa convicción de que quen traduciu os 'lais', redixiu tamén as rubricas "com toda a evidéncia", segundo as súas palabras⁵²⁹. Suxire dubitativamente a autoría do Conde Don Pedro, pero do que está certa Anna Ferrari é de que se trata dun só autor para todo o conxunto, debido á intertextualidade interna dos 'lais'⁵³⁰, e a que tivo forzosamente que ser

uma pessoa de alto nível cultural não limitado à cultura "nacional", como parecem indicar: 1) a sua familiaridade com os traços mais específicos da tradição lírica em que ele quer integrar as suas reescrituras: não só fórmulas de estilo, mas também artifícios métricos caracterizadores, entre os quais o dobre (perfeito em B 4: choro, oro, demoro), paralelismo, esboçado em B 1, ou o enjambement interestrófico [...] parcialmente presente em B 1 e B 4; 2) a sua não menor familiaridade com o ambiente de origem dos lais, que o leva a escolher dois dos três lais metricamente mais anómalos do Tristão e a realizar na transposição de um deles (B 4) o nivelamento ao quatrain, (predominante no género que lhe serviu de modelo (ao passo que

⁵²⁶ D'HEUR, 1975a: 29, onde o profesor belga califica a edición de Pellegrini como de "assez médiocre".

⁵²⁷ SHARRER, 1988: 565-566.

⁵²⁸ SHARRER, 1988: 566.

⁵²⁹ O cal nos levaría, se tomarmos conta da opinión de Michaëlis canto á man redactora das rubricas, a Don Pedro, Conde de Barcelos como autor do conxunto, tal como parece suxerir o profesor Resende ao destacar a coincidencia da expresión *foi feita*, na rubrica do primeiro 'lais', constatando a súa presenza en autores tardíos e postrobadorescos, en detrimento do *fez* usado anteriormente. De feito, nas rubricas que acompañan as cantigas do Conde de Barcelos a expresión *foi feita* aparece de maneira sistemática.

⁵³⁰ Dá como exemplos *cantamos, dançamos* no 'refran' de B 2 / *dancemos, cantemos* nos vv. 2, 4 e 8, 9 de B 5, e *que polo meu mal vi* en B 1, v. 26 e *e por meu mal dia vi* en B 4, v. 4. (FERRARI, 1993c: 377).

transforma o outro, B 3, em cantiga de mestria): de maneira que as quadras definidas por C. Michaëlis como populares são, pelo contrário, uma prova de requintada perícia⁵³¹.

A propósito do labor de tradución, apunta que os textos dos cales coñecemos os orixinais, gardan fidelidade aos mesmos unicamente nos encabezamentos, o que suxire á profesora italiana a explicación de que había vontade de que estes fosen recoñecíbeis nas traducións. Pero polo resto, ao seu modo de ver, non se trata de traducións, senón de

reescrituras livres que, mesmo atendo-se na essência ao modelo, não só o transpõem para um código literário diferente, o da cantiga peninsular [...], mas também modificam a sua consistência e estrutura métrica⁵³².

Finalmente, apoiándose na aparición da denominación 'lai' nunha cantiga de Fernan Rodriguez Redondo, e de *cantares (...) de Cornoalha* noutra composición de Gonçal' Eanes do Vinhal, afirma estar completamente xustificada a apelación de 'lais' para este tipo de composicións, pois pon de manifesto a importancia da influencia francesa da cal os 'lais' representan o máis explícito testemuño dentro do corpus lírico profano, servindo de nexo de unión entre a tradición lírica peninsular e o posterior desenvolvemento da narrativa arturiana⁵³³.

⁵³¹ FERRARI, 1993c: 377.

⁵³² FERRARI, 1993c: 375.

⁵³³ FERRARI, 1993: 377.

4. A fixación do texto das cantigas anónimas dos cancioneros. A nosa edición.

Relación das cantigas editadas

Chegou o momento de definir de maneira definitiva o corpus que abordaremos pormenorizadamente neste traballo que ten por finalidade a edición, estudo e pescuda autorial dos textos anónimos da lírica galego-portuguesa medieval.

Por cuestións de economía, ficarán fóra desta edición os textos postrobadorescos para evitarmos desviar a atención para campos da literatura medieval relativamente afastados no tempo, nos parámetros que os rexen, e consecuentemente, no estilo, lingua, recursos, e caracterización literaria en xeral; por outra banda, a súa inclusión excedería o presente traballo xa que resultaría demasiado extenso.

Doutra índole son as razóns que nos levan a non incluírmolos os 'lais' na nosa edición; son composicións trobadorescas que figuran nos cancioneros sen rubrica atributiva, polo cal son perfectamente anónimas; pero as hipóteses autorais a que teñen chegado os diferentes investigadores que se ocuparon deles e que vimos de presentar, non van encamiñadas a revelar a identidade do autor, senón do tradutor. Certo é que o labor dun bon tradutor se aproxima moitas veces ao do autor, sobre todo en versións libres pouco atadas ao orixinal, mais o tradutor non crea, senón que reelabora, e ese labor de reelaboración (ou de recreación), mellor ou peor, está sempre condicionado polas características do orixinal. O autor deses 'lais' franceses orixinais haberá que buscalo noutras escolas líricas medievais que non son a galego-portuguesa, e iso si que excedería con moito o ámbito de estudo do presente traballo. As características dos orixinais franceses conservadas polas traducións galego-portuguesas, lastran os 'lais' e ao noso modo de ver, pexarían a fiabilidade dos resultados da comparación retórico-estilística como método para comprobar a atribución dos 'lais' a Don Pedro, Conde de Barcelos. Por estas razóns, ficarán logo fóra da nosa edición, estudo literario e formulación de hipóteses de autoría.

Así pois, podemos adiantar que para a análise das cantigas anónimas que trataremos neste traballo, utilizaremos como base o *Cancioneiro da Ajuda*, xa que os textos anónimos que abordaremos son composicións privativas deste códice, e por tanto, non atribuídas directamente a un autor

determinado. Teremos tamén conta das informacións que nos fornecerá C para a posibilidade de atribución de determinados poemas ausentes de B e V, mais presentes en A en partes comúns aos tres manuscritos. Finalmente, aproveitaremos as conclusións do profesor Resende de Oliveira canto ás semellanzas entre as diversas zonas dos cancioneiros organizadas por xéneros poéticos para a identificación de certos autores anónimos, para orientarmos a nosa análise retórico-estilística á comprobación dos seus resultados .

Centrándonos pois nunha época concreta, o século XIII, nun só cancionero, o *da Ajuda*, e, sobre todo, nun único xénero (e xénero único, por demais), o da 'cantiga de amor', estas son as composicións que serán editadas a seguir.

- I. (...) *que me vós nunca quisestes fazer* (A 180)
- II. *Que sen meu grado m' oj' eu partirei* (A 181)
- III. *Per mí sei eu o poder que Amor* (A 182)
- IV. *Dizen-mi as gentes por que non trobei* (A 183)
- V. *Nostro Senhor, que mi a min faz amar* (A 157)
- VI. *Pois m' en tal coita ten Amor* (A 185)
- VII. *[Nostro Senhor] me guisou de viver* (A 267)
- VIII. *Ora poss' eu con verdade dizer* (A 268)
- IX. *Senhor fremosa, ja perdi o sén* (A 269)
- X. *Senhor fremosa, ja nunca sera* (A 270)
- XI. *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor* (A 271)
- XII. *[S]enhor fremosa, querria saber* (A 272)
- XIII. *[D]izedes vós, senhor, que vosso mal* (A 273)
- XIV. *Tan muito mal me ven d' amar* (A 274)
- XV. *[M]ia senhor, quantos eno mundo son* (A 275)
- XVI. *A Deus gradesco, mia senhor* (A 276)
- XVII. *-[S]enhor fremosa, pois me vej' aqui* (A 277)
- XVIII. *[A] máis fremosa de quantas vejo* (A 278)
- XIX. *Pero eu vejo aqui trobadores* (A 279)
- XX. *[A]migos, des que me parti* (A 280)

Edicións precedentes

A pesar de que nunca foron abordadas como corpus illado, as composicións que se editan aquí foron tratadas primeiramente na edición diplomática de Henry Carter do *Cancioneiro da Ajuda*⁵³⁴. Damos conta das variantes que se fornecen neste traballo a continuación da edición paleográfica de cada composición. O conxunto de cantigas tratado foi editado nas edicións xerais do *Cancioneiro da Ajuda* realizadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos⁵³⁵ ou Elsa Paxeco e José Pedro Machado, que xuntaron nunha mesma obra os textos do *Cancioneiro da Ajuda* e os dos manuscritos italianos⁵³⁶.

Hai así mesmo certas cantigas do noso corpus que pasaron a formar parte de antoloxías por atraeren a atención do escolmador, quer pola súa beleza formal quer polo seu contido fóra do común. Estas antoloxías teñen por finalidade mostrar ao grande público a grandeza e a fermosura da produción da escola trobadoresca galego-portuguesa; isto é, sen afán de se erixiren en edicións críticas, teñen un mero carácter divulgativo. Algunhas destas escolmas⁵³⁷ toman como modelo unha edición preexistente, sen modificala en absoluto. Serán referenciadas en cada caso particular, pero sen ánimo de exhaustividade. Outras, en cambio, como as elaboradas por Manuel Ferreiro e Carlos Paulo Martínez Pereiro⁵³⁸, ou a do profesor Xosé Bieito Arias Freixedo⁵³⁹ ofrecen unha opción textual propia, e aínda hai un terceiro tipo de antoloxías que, tomando como base dos textos escollidos unha edición anterior, inclúen as súas propias modificacións, que non adoitan ser de grande relevancia. Neste caso está a edición completa da lírica profana galego-portuguesa medieval levada a cabo no Centro de Investigacións Lingüístico-Literarias Ramón Piñeiro⁵⁴⁰. En todo caso, se estas edicións forneceren modificacións na fixación do texto, estas contemplaríanse no aparato crítico.

En resumo, para a fixación do texto das cantigas privativas do *Cancioneiro da Ajuda*, tomaremos en consideración a edición completa do manuscrito feita por Carolina Michaëlis de Vasconcelos e mais a que levaron a termo Elsa Paxeco e José Pedro Machado, así como as edicións de cantigas integradas no noso corpus recollidas en antoloxías de maneira individual.

⁵³⁴ CARTER, 1941.

⁵³⁵ MICHAËLIS, 1990.

⁵³⁶ PAXECO / MACHADO, 1949-1964.

⁵³⁷ Véxase por exemplo ALVAR / BELTRÁN, 1989.

⁵³⁸ FERREIRO / PEREIRO, 1996a.

⁵³⁹ ARIAS FREIXEDO, 2003.

Criterios de edición

Canto ao sistema de representación textual aplicado, séguese o acordo normativo recentemente acadado polos editores medievalistas no *I Coloquio sobre Crítica Textual. "A Edición da Poesía Trobadoresca en Galicia"*, celebrado na Illa de San Simón o 22 e 23 de xuño de 2006 para a edición da poesía trobadoresca⁵⁴¹.

Seguindo estas pautas, regularízanse sistematicamente as grafías vocálicas *u, v* (/ u /) en *u*, e *i, y, j, h* (/ i /) en *i*; o mesmo tratamento sistemático reciben as grafías consonánticas *u, v* (/ v /) en *v*, e tamén *i, y, j, (/ z /)* en *j* ou *g*, así como se sistematiza o uso das grafías *nh* e *lh* para a representación dos fonemas nasal palatal e lateral palatal nos textos profanos. Redistribúese o uso das grafías *s / ss, c / ç, z, g / j* conforme aos padróns habituais, mantendo os usos dubidosos en canto a etimoloxía ou pronuncia, no ámbito das sibilantes. Nívelanse as grafías *gu / g* (/ g /), *g / j* (/ z /) e *r, rr, ir* (/ r / ou vibrante múltipla), conservando as vacilacións fonéticas significativas. Así mesmo nivélase a distribución de *h* (/ h /) inicial e medial eliminando os *h* iniciais antietimolóxicos e etimolóxicos, e tamén os intervocálicos; acomódase a grafía de *nen hun / a, nenhun / a... a nen un / a*.

Con afán actualizador, simplifícanse as consoantes xeminadas gráficas en calquera posición, agás *-ss-* (/ s /) e *-rr-* (/ r /) intervocálicos, os elementos e grupos consonánticos latinizantes ou pseudolatinos fonoloxicamente irrelevantes, e as secuencias gráficas distorsionadoras (*th, ph, nct...*).

Desenvólvense as abreviaturas todas en cursiva, e a abreviatura final *g* como *-us* ou *-os*, segundo os casos; consecuentemente, nivélanse os esporádicos *-us* en *-os* cando é oportuno.

Mantéñense os hiatos etimolóxicos e simplifícanse as xeminacións vocálicas antietimolóxicas. Así mesmo mantéñense os hiatos vocálicos gráficos aínda que a métrica indique pronuncia unisilábica, igual que na desinencia da P3 de pretérito dos verbos da segunda e terceira conxugación (*vio / viu, vendeo / vendeu*).

Mantense o til de nasalidade nas vogais fonoloxicamente nasais, e transfórmase o *-n-* intervocálico indicador de nasalidade no correspondente til. Reconvértese a consoante nasal implosiva gráfica indicadora de nasalidade fonolóxica para o correspondente til de nasalidade, mais consérvase o

⁵⁴⁰ En diante referirémonos a este traballo mediante a abreviación LPGP.

til de nasalidade naqueles casos en que modernamente se desenvolveu unha consoante nasal. Consérvase o estado de lingua no relativo ao proceso de desnasalización, que provoca a convivencia de formas nasais e orais, por veces coexistindo no corpo do mesmo texto.

Desenvólvese o til de nasalidade en *n* cando corresponde á abreviatura dunha consoante nasal, tanto en posición interior como final de palabra, salvante antes de *b* e *p*, en que se utilizará *m*. En consecuencia, transcribíense os *-m* finais e os esporádicos *m* implosivos como *n*; transfórmase o til de nasalidade na correspondente consoante nasal cando indica consoante nasal explosiva, e desenvólvese a consoante nasal indicada con til nalgunhas formas aglutinadas e asimiladas ao artigo (*cõ no* en *con no...*).

Aglutínanse ou sepáranse os vocábulos conforme aos criterios actuais, mantendo certos usos específicos da lingua antiga (*toda via, por én...*). Consérvase non obstante a representación gráfica de certos elementos modernamente aglutinados (*con migo, des oimais, en doado...*).

As vocais finais elididas nas crases por fonética sintáctica sinálanse con apóstrofo, e tamén nas crases da preposición *de* cos indefinidos, cos adverbios *aqui* e *ali* e coa forma *el* do artigo (*el-Rei*); pola contra non se indican as crases nos encontros da preposición *de* co artigo, cos pronomes persoais *el(es)*, *ela(s)*, e cos pronomes demostrativos *este(s)*, *esta(s)*. Non se utiliza apóstrofo nas formas pronominais contractas pola concorrencia de pronomes persoais átonos (*mo, cho, lho...*), pero úsase naqueles casos en que a preposición *de* contrae co artigo e pronome *o(s)*, *a(s)* ou coa preposición *a*.

Emprégase o trazo na forma asimilada do artigo despois de *-r* e *-s*, mesmo cando se rexistra no orixinal a integridade gráfica do primeiro elemento, mais a aglutinación *polo / pelo* mantense ligada graficamente mesmo cando apareceren grafías conservadoras (*porto, perlo...*); na forma do artigo *el* co substantivo *Rei* (*el-Rei*); na unión dos pronomes enclíticos e mesoclíticos á forma verbal correspondente, así como noutras aglutinacións pronominais, algunhas frecuentes e mesmo monosilábicas (*mi-a*) e outras máis esporádicas; no encontro da preposición *por* co pronome *o(s)*, *a(s)* e en certas aglutinacións pronominais de carácter indefinido (*já-que, quen-quer...*).

⁵⁴¹ Os criterios acordados recóllense en FERREIRO / MARTÍNEZ PEREIRO / TATO FONTAÍÑA, 2007.

Utilízanse colchetes para indicar acrecentamento de texto ausente no orixinal manuscrito, por lacuna, engano ou para evitar a repetición no caso dos 'refrains', que se sinalan tipograficamente por medio da itálica. Actualízase o texto mediante o uso de maiúsculas e minúsculas e da puntuación estritamente necesaria para facilitar a comprensión e / ou interpretación do texto, trazos de diálogo, aspas..., utilizando os sinais interrogativos e exclamativos só no final do período. A única acentuación que se aplica é a diacrítica, incluíndo a das P1, P2, P3 e P6 de futuro dos verbos regulares (*oirá(s) / oira(s)*) e cando for necesaria a acentuación diacrítica nunha vogal pechada, utilízase o acento circunflexo (*dê / de*).

Organización do traballo. A nosa edición.

A presente tese de doutoramento estrutúrase en sete capítulos de extensión irregular. No primeiro abórdanse cuestións preliminares sobre as cantigas anónimas na lírica galego-portuguesa medieval profana; analízanse as circunstancias que provocaron que determinadas cantigas caesen no anonimato nos avatares da tradición manuscrita, examínanse os textos que presentan dúbidas atributivas, desde a súa situación nos cancioneiros que os transmiten até os estudos de que foron obxecto por parte da crítica, defínese o concepto de anonimato e establécense os criterios restritivos adoptados, para acabar delimitando así o corpus xeral que finalmente se examina á luz da análise comparativa retórico-estilística. Esta análise (menos aprofundada nesta primeira aproximación do que a desenvolvida na edición particular de cada cantiga) determinará as vinte composicións que son editadas e examinadas polo miúdo nos capítulos posteriores.

Os capítulos II-VI están estruturados conforme aos autores a que se atribúe cada cantiga ou grupo de cantigas que se edita; así, o capítulo II está formado polas cinco cantigas atribuíbeis a Joan Perez d' Avoin, o capítulo III pola cantiga asignada a Estevan Reimondo, o capítulo IV polas dez composicións que atribuímos a Vaasco Perez Pardal, o capítulo V por unha cantiga anónima que non consideramos atribuíbel a Afons' Eanes do Coton, e o capítulo VI por tres cantigas igualmente anónimas que carecen mesmo de hipóteses autorais que axuden a desvendar a identidade do misterioso 'Trobador de Santarém'. Cada capítulo do II ao VI inclúe a edición crítica e o estudo de cada cantiga e

mais un apartado dedicado especialmente á súa autoría, onde se recolle a comparación das características estilísticas e retóricas dos textos atribuíbeis e mais dos atribuídos con certeza en cada caso aos trobadores en causa⁵⁴². Baixo esta perspectiva da comparación retórico-estilística examínanse as semellanzas xenéricas, lingüísticas, temáticas, retóricas e métricas⁵⁴³ entre os textos anónimos e as cantigas atribuídas aos seus posíbeis autores. Desta maneira, se as semellanzas evidencian unha conexión estilística significativa entre uns e outros textos, conclúese que a unidade do grupo é debida a unha autoría común. As referencias textuais de cada elemento confrontado inclúense en nota exhaustivamente nos casos en que a súa extensión é razoábel, por seren poucos os textos obxecto de comparación. Ao abordarmos este labor, atopamos un obstáculo non pequeno: as referencias textuais exhaustivas que había que incluír en determinados casos eran tan numerosas que ademais de dificultaren en grande maneira a súa lectura e de volveren o texto farragoso e dificilmente lexíbel e comprensíbel, non cumprían xa a súa función: exemplificar claramente a figura, o artificio ou a expresión que se pretendía comparar. Ante este problema optamos por ofrecer unha selección das referencias textuais máis significativas para evitar a incomodidade funcional que suporía para o lector a excesiva acumulación das mesmas, nos casos en que é necesario⁵⁴⁴. No capítulo VII ofrécense as conclusións deste traballo, tanto as que avalían a metodoloxía utilizada como as referidas á identificación dos autores das diferentes cantigas examinadas.

As cantigas editadas aparecen na orde establecida no *Cancioneiro da Ajuda* no seu estado actual. Numéranse os versos de cada cantiga editada á esquerda, e á dereita aparece a numeración de conxunto. Coa finalidade de aliviar o aparato crítico de cada texto, non se indican nos apartados correspondentes ás variantes a normalización sistemática de *s / /* en *s*. Tampouco se sinala a sistemática presenza no *Cancioneiro da Ajuda* da grafía *ll* para a representación da lateral palatal e de *nn*, *ñ* etc. para a nasal palatal, que mudamos en *lh* e *nh* tal como vimos de explicar na exposición dos criterios de edición seguidos.

⁵⁴² O texto das cantigas non editadas neste traballo é tomado de LPGP e adaptado segundo os criterios de edición expostos.

⁵⁴³ A comparación das palabras rimantes utilizadas nos textos anónimos e nas composicións atribuídas só se leva a cabo nas cantigas que editamos.

⁵⁴⁴ Véxase por exemplo o apartado da autoría das cantigas I-IV.

Na edición paleográfica márcanse entre parénteses os sinais que se incluíron no manuscrito con tinta moi clara, hoxe moi esvaídos e pouco visíbeis, probabelmente para despois volver sobre eles e darlles a súa definitiva forma. Esta edición paleográfica xunto coa reprodución do trecho do manuscrito que transmite cada cantiga inclúense xunto coa edición crítica de cada unha delas para facilitar a súa consulta e confronto.

Segundo as liñas editoriais propostas por Elsa Gonçalves⁵⁴⁵, o apartado en que se indican as variantes da nosa edición a respecto do manuscrito consta de dúas partes; na primeira, baixo o epígrafe de 'Variantes gráficas', sinálanse as que atinxen ao uso arbitrario de diferentes grafías para representar un único son, como *n / m* para a nasalidade final, por exemplo. Aquí sinálanse tamén aquelas grafías superfluas e por veces latinizantes como *ff*, *rr* ou a conxunción *et*, que muda para *f*, *r* e *e*, respectivamente, e indícase a presenza de *h* no manuscrito, que se elimina por vía de regra. Así mesmo, damos conta da presenza das grafías *ç* e *c* en caso de que fosen regularizadas como se explicou. Na segunda parte, denominada 'Variantes interpretativas', indícanse as intervencións que alteran en maior medida o manuscrito, como a sistematización das formas pronominais *vos / vós*, reparación de eventuais enganos do copista, interpretacións das anotacións no manuscrito etc.

A seguir, relaciónanse as edicións anteriores da cantiga, a súa numeración nos repertorios e as oportunas consideracións rítmicas e métricas, indicando o timbre das vogais rimantes só cando aparecen dúas rimas con oposición de timbre na mesma cantiga. Logo, tras dunha breve paráfrase da cantiga, abórdase o seu comentario retórico individual, tratando á parte os motivos literarios, para facilitar a súa consulta en caso de remisión desde outras cantigas con motivos coincidentes. Finalmente, inclúese un breve apartado de notas onde se xustifican as actuacións editoriais no manuscrito, as discrepancias coas edicións anteriores e refírense as definicións dos termos e as explicacións sintácticas necesarias para facilitar a comprensión do texto⁵⁴⁶. Debido aos escasos problemas de

⁵⁴⁵ A profesora portuguesa indica a conveniencia dun aparato "perspícuo, sistemático e económico, que permita verificar, em cada momento, a correção da leitura proposta" (GONÇALVES, 2007: 24). Sinala ademais que estes aparatos deben ser completos, mais funcionais, e divididos en "duas faixas, uma para as variantes substantivas e os erros paleográficos e outra para as variantes meramente gráficas" (GONÇALVES, 2007: 49).

⁵⁴⁶ Concordando con Elsa Gonçalves cando se pregunta "que utilidades têm as prolixas notas sobre termos de léxico trovadoresco já suficientemente estudados em edições de outros trovadores?" (GONÇALVES, 2007: 50).

edición que presenta a maior parte destas cantigas, o apartado de notas é breve, pois inclúe unicamente a información indispensable para xustificar a opción textual proposta e clarificar o sentido do texto.

Incluimos en apéndice varios índices: o primeiro relaciona o 'incipit' das cantigas editadas xunto a un breve resumo de cada unha; o segundo indica os primeiros versos das cantigas citadas, coas referencias aos manuscritos en cada caso; neste índice figuran en negra as composicións editadas, en *itálica* aquelas das que se cita máis dun verso, e no formato habitual as que só se referencian polo 'incipit'. Todos os textos reproducidos foron regularizados conforme aos criterios de edición aquí expostos. Un terceiro índice recolle os poetas referidos, o cuarto inclúe os motivos literarios estudados e o quinto os termos comentados lingüisticamente. Finalmente, o segundo apéndice inclúe a imprescindible sección de bibliografía á cal remiten as citas no corpo do texto, quedando así pechado o traballo.

Capítulo II

Cantigas atribuíbeis a Joan Perez d' Avoin

Que me uos nunca quisestes fa-
zer en que me iustes de me mal :

querer.

Por deus e por medida e por mi
dize de meste que uo uiningar
et al rigo non uos den a pelar
eterei que me fazedes ten y

Por aquisto que uo rigo seño:
dize de mío ca uos non iaz y mal
nen uos inguen que me digades al
eterei que me fazedes amor
ueces por queo quero saler
por me guardar de uos pelar faz.

ue sen meu grato magen

partir y. de uos senno: u me uos

espedir como putar me de quanto

ten ey. e saler ten ca desque uos

non iur. **A**a nunca ia poderei

gran prazer. u uos non iur de

nulla ten ueer.

or que entendo que uos prazera
maueret ora de uos aquitar
mais nunca om ental coyta sera
comen seret mentre sen uos morar

Aa nunca ia. p. g. p.

inguen ds que tan de coraçon
me uos fez amar desquanto uos ui.
que el me tornen algũa sazon.
u uos eu ueia ca ten sei de mi.

a nunca ia. p. g. p.

Per mi sei eu o poder que

amor. a sobraqueles que ten en poder:

ca me fiz el tan coytado uiuer.

que muyt ay que ouuera salor.

ue me mataste mais por me

leytar uiuer en coyta non me :

quer matar

or que sei eu que fiz el outrossi
a os outros que en seu poter ten
com ann faz porren me fora ten.

11

fol 46 r
col a

Q ue me uos nunca quise[tes fa

zer en que me uistes de me mal :

querer.

(p) or deus e por me[ura e por mi

dizede me[to que uo uin rogar

etal rogo non uos deu a pe[ar

eterrei que me fazedes ben y

P or aque[to que uo rogo [e[or

dizede mio ca uos non iaz y mal

nen uos rogueu que me digades al

e terrei que me fazedes amor

uedes por queo quero [aber

por me guardar de uos pe[ar faz.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 107.

Variantes: v. 1, *Que*; v. 2, non indica os tres puntos finais; v. 8, *Por*, v. 10, *digades*.

[.....

]

5 *que me vós nunca quisestes fazer* 5
 en que me vistes, de me mal querer.

Por Deus e por mesura e por mí,
 dize-me' esto que vos vin rogar;
 e tal rogo non vos dev' a pesar,
 10 e terrei que me fazedes ben i 10
 [*que me vós nunca quisestes fazer*
 en que me vistes, de me mal querer.]

Por aquesto que vos rogo, senhor,
 dize-me-o, ca vos non jaz i mal,
 15 nen vos rog' eu que me digades al, 15
 e terrei que me fazedes amor
 [*que me vós nunca quisestes fazer*
 en que me vistes, de me mal querer.]

[E] vedes por que o quero saber:
 20 Por me guardar de vos pesar fazer. 20

MANUSCRITOS: A 180 (fol 46r col a). O folio avulso que contén esta e catro cantigas máis foi deslocaado do lugar onde primeiramente o situara Carolina Michaëlis ao ordenar o *Cancioneiro da Ajuda*. Por esta razón, aínda que as cantigas que contén continúan estando numeradas segundo a orde primeira, de 180 a 184, sitúanse actualmente no códice precedendo inmediatamente a numerada como A 157.

VARIANTES¹

Interpretativas: Falta o comezo da cantiga. Entre os dous primeiros versos hai espazo para a notación musical. Ao noso parecer poderían faltar os catro versos iniciais, isto é, toda a primeira cobra, considerando como 'refran' os dous versos que inician este folio avulso, tal como parece indicar a maiúscula con que principian, da mesma maneira que na cantiga seguinte, A 181. No manuscrito non se volve a sinalar a repetición do 'refran', no que quizais podemos supor engano do copista (véxanse as notas a estes versos); v. 7, para a inicial *p* usouse tinta clara e letra minúscula; v. 13, falta a inicial, mais deixouse o espazo para ela. Os versos da 'fiinda' non gardan espazo entre si para a notación musical, do cal se deduce que non terían melodía propia².

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 180; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1586; LPGP, nº 75, 20.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 75, 20 ?; nº 157, 47 (?); D'HEUR, 1975a, nº 287.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo de 'refran'. Tres cobras singulares (falta a primeira) e unha 'fiinda' de dous versos.

Artificios³

'Coblas capdenals', vv. 1, 2, 4, II, III; paralelismo (vv. 4, 16), 'dobres' de distribución regular, *Por, dizede-mi, e terrei que me fazedes* (vv. 7, 8, 10, 13, 14, 16); 'dobre' de distribución irregular, *vos* (vv. 8, 14); 'mozdobre' de distribución regular, *tal rogo, rog' eu* (vv. 9, 15). Encabalgamento (vv. 10-11, 16-17). Palabra volta⁴, *fazer* (vv. 5, 11, 17, 20).

Rítmica

A irregularidade rítmica maniféstase ao longo desta cantiga fragmentaria. Así, os dous versos do 'refran' presentan a cuarta como sílaba tónica principal, e acentos secundarios na

¹ Nas cantigas de A os versos da primeira estrofa, 'refran' e 'fiinda(s)' non adoitan identificarse coas liñas da escrita, disposición condicionada pola notación musical (véxanse a reprodución do manuscrito e a edición paleográfica que acompañan cada composición).

² RAMOS, 1984: 18-22.

³ A definición dos artificios sinalados neste apartado pódese consultar en LPGP: 32-36 ('coblas capcaudadas', 'capfinidas', 'capdenals', palabra rima, palabra volta e rima derivada). A propósito da problemática sobre o concepto de 'dobre' e 'mozdobre', situámonos na liña aberta por Vicens Beltrán ampliando a estrita taxonomía da 'Arte de Trovar' en beneficio dunha maior rendibilidade e adaptabilidade á realidade dos seus usos no corpus textual (BELTRÁN, 1995: 189-194). A modo informativo sobre esta problemática pódense ver, entre outros, PENA, 1985; LORENZO GRADÍN, 1994 e PÉREZ BARCALA, 2005).

⁴ Véxase FERRARI, 1993c, para un estudo das variantes da palabra-rima entre as que se inclúe este artifício.

Esquema métrico

I -- -- -- er

III or al

Do fragmento da primeira cobra:

er

Il i ar or al

III er

(TAVANI, 1967, n° 177: 1)

⁶ BELTRÁN, 1995: 100.

iniciais perdidos da cantiga. Xa que desde que se coñecen nunca o favoreceu en nada (I), o namorado tenta convencer a 'senhor' da conveniencia de responderlle. Non quere causarlle pesar coa súa insistencia, pero coa resposta darase por satisfeito (II). Contestando á súa petición, ela non actuará mal, e é o único que o trobador lle pide, pois con iso se conformará (III). Finaliza asegurando que só quere sabelo para evitar molestala.

O 'refran' con que se inicia o texto adiántanos un namorado que se lamenta perante a súa 'senhor' recriminándolle a súa falta de atención e mesmo o desprezo con que o tratou no pasado⁷. Este desasosiego do trobador tradúcese nun 'refran' cun artellamento sintáctico moi alterado polos hipérbatos e as anástrofes (*Que me vós; de me mal querer*) e pola tripla repetición do pronome átono de primeira persoa en apenas dous versos, logrando desta maneira salientarse o trobador a si mesmo como principal centro temático da cantiga.

Na segunda cobra, o trobador abandona a súa condición de suspirante, decidíndose a suplicar o amor da dona mediante unha imperativa demanda de resposta, invocando por medio dunha 'acumulatio' á divindade, á 'mesura' e ao propio trobador como razóns para convencer a amada, en forma de triple enumeración con polisíndeto e iteración preposicional, cun resultado claramente intensificador que se prolonga na derivación *rogar-rogo* dos dous versos seguintes, véndose reforzado pola 'argumentatio' do v. 9 (*e tal rogo non vos dev' a pesar*) e a anáfora polisindética dos versos 9-10. O forte correlato paralelístico existente entre os versos décimo e décimo sexto permítenos avanzar que o cuarto verso da primeira estrofa perdida mantería así mesmo unha semellante correlación paralelística con estes versos, no caso probábel de verificarse a simetría dos artificios en todas as cobras⁸. Finaliza esta segunda cobra afirmando o namorado que se contentará coa resposta da dona. O motivo do 'fazer ben' da 'senhor' ao seu namorado, aparece envolto baixo a forma dunha antítese que utiliza a derivación para contrapor futuro e pasado (*terrei que me fazedes ben i / que me vós nunca quisestes fazer*)

⁷ Este e outros casos semellantes de queixas e mesmo enfado do namorado contra a 'senhor' agrupounos Giuseppe Tavani dentro do campo sémico que denominou 'reserva da dama', aclarando que "a actitude da señora pode ir desde unha condescendencia tan benévola coma cauta, ata a ira e a sádica represalia concertada co Deus Amor contra o poeta, pasando por unha serie de posicións intermedias (...) como a desconfianza, a preocupación e o temor polo que dirá a xente, a indiferencia, o fastidio, o desdén, o desprecio polo canto que se lle adica" (TAVANI, 1988b: 118).

⁸ Véxanse como mostras no corpus a 'cantiga de amigo' de Fernan Velho *Vedes amigo o que oj' oí*, con paralelismo no verso que antecede o 'refran' en cada cobra: *mais, s' é verdade, vingar-m' ei assi* (v. 4); *direi-vos como me cuid' a vingar* (v. 10); e *direi-vos como me vingarei* (v. 16) ou a 'cantiga de escarnio' de Airas Perez Vuitoron *Fernan Dias é aquí, como vistes*, con múltiples casos de 'dobres'.

aproveitando o encabalgamento que dá continuidade ao enunciado da cobra no 'refran'⁹ e cuxo efecto se prolongará na estrofa seguinte, coa variante *e terrei que me fazedes amor*, no verso dezaseis. Temos logo dúas expresións equivalentes nesta cantiga, *fazer ben* e *fazer amor*, referidas ao que o namorado demanda da *senhor*.

Como se pode ver nos versos desta segunda cobra, o trovador comunica os seus sentimentos á súa *senhor* 'rogando' e a ela non lle debe 'pesar' que o faga. Esta situación repítese con palabras semellantes noutras cantigas, nas cales é frecuente que compartan escena con 'mesura' e Deus, como sucede na cantiga en estudo, e que, entre outros exemplos, volvemos atopar concentrada neste fragmento de Roi Queimado.

E ja que vos comecei a dizer
ben que vos quero, se vos non pesar',
senhor fremosa, quero-vos rogar
que vos non pes, por Deus, de vos veer,
nen de falar vosc' e faredes ben
e gran misura, e quant' é meu sén,
tenho que non á por que vos pesar¹⁰.

Con axuda dos procedementos de repetición anteriormente citados (vv. 13-16), na terceira estrofa insiste o namorado na súa argumentación para convencer a dona, dirixíndose a ela mediante a apóstrofe *senhor* (v. 13), como é preceptivo no corpus trobadoresco¹¹ e argumentando esta vez que *non vos jaz i mal* e que non lle pide máis nada. A desesperada insistencia do amante reflíctese formalmente en novas parellas de termos reduplicados ou derivados, como *rogo / rog' eu*, *dizede / digades*, e novamente *fazedes / fazer* mediante máis un encabalgamento co primeiro verso do 'refran', ademais da correlación paralelística do verso 16 co 10, que só se diferencian nas variantes de valor sinónimo '*ben*?' e '*amor*', con correlación no último verso da 'fiinda' en *pesar fazer*.

⁹ Lémbrese que "A tensión que caracteriza o amor cortés e o facto de se tratar quase sempre de amor não correspondido explicam a frecuencia de outra figura –a antítese–" (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 73). Sobre o uso desta figura no *Cancioneiro da Ajuda*, véxase RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2004).

¹⁰ *Senhor, que Deus mui melhor parecer*, vv. 15-21.

¹¹ Contabilizando só as cantigas en que aparece '*Senhor*' como apóstrofe en inicio absoluto do primeiro verso, suman noventa e cinco (LPGP, II: 1060-1062); se admitimos variantes nesa apóstrofe no primeiro verso, supoñen un terzo das 704 'cantigas de amor' galego-portuguesas, e se ampliamos a busca ao segundo verso, suman máis da metade do total. De todas as maneiras, a presenza deste sintagma, sexa ou non apostrófico, é unha das características xenéricas definitorias da 'cantiga de amor' (TAVANI, 1988b: 108).

A cantiga remata cunha 'fiinda' que serve de colofón epifonemático ao confesar o trovador o motivo que o induce a mostrarse tan insistente coa súa amada: quere saber se pode albergar esperanzas de ser correspondido, porque de non ser así, entenderá que está molestando a 'senhor' coa súa porfía, e non quere que ela sufra por isto, como xa lle adiantara no verso noveno. Estes versos finais que formalmente recuperan a palabra volta do primeiro verso do 'refran', pódense entender de forma irónica, sobre todo tendo conta do anoxo e a insistencia mostrados ao longo da cantiga e que contrastan coa suavidade e a deferencia manifestadas nesta 'fiinda'. Se interpretamos a ironía, entenderemos que o trovador está tanteando as posibilidades para non malgastar o tempo tentando seducir unha 'senhor' que non se mostra receptiva. Segundo Arias Freixedo, é un motivo recorrente nas 'cantigas de amor' o da petición do poeta á *senhor* de que non sinta *pesar* polo amor que lle profesa¹². De feito, este motivo sèrvelle a Fernan Rodriguez de Calheiros para construír *De-lo dia en que eu ameí*, unha cantiga cun desconcertante 'exordio' paradoxal onde o namorado di que ama a dona máis que a si mesmo e por iso fai todo o que pode para causarlle pesar. O paradoxo resólvese satisfactoriamente no decorrer da cantiga cando se coñece que

o pesar que lle causou o poeta á *senhor* débese a que desde que a viu xa non puido amar a ninguén senón a ela. (...) dentro dos parámetros da cantiga de amor, *amar* á *senhor* é causarlle *pesar*, de aí que o razoamento do poeta sexa lóxico, sempre fixo todo o posible por causarlle pesar, isto é, sempre a amou canto máis puido¹³.

Sabendo esta clave, a actitude do 'namorado' da nosa cantiga vólvese moito máis transparente, pois cando di que quere saber se a *senhor* vai acceder ou non ás súas demandas, para *guardar-se de fazer-lhe pesar*, está afirmando en realidade que se non se ve correspondido desistirá das súas aspiracións amorosas, o cal apoia a interpretación do dobre sentido da composición.

No conxunto da cantiga salienta de modo especial a abundancia de referencias á primeira persoa, como adiantabamos ao falarmos do 'refran' inicial. Así, vemos que baixo a forma de pronomes persoais, estas alusións aparecen abondosamente salferidas por toda a composición (*me vós nunca quisestes fazer; me vistes; me mal querer (l); mí; m' esto; me*

¹² ARIAS FREIXEDO, 2003: 83.

¹³ ARIAS FREIXEDO, 2003: 208-210.

fazedes ben i; me vós nunca quisestes fazer; me vistes; me mal querer (II); *dizede-mi-o; rog' eu; me digades; me fazedes amor, me vós nunca quisestes fazer; me vistes; me mal querer* (III); *me guardar* (IV)), mostrando a intencionalidade do autor de focalizar a atención na voz poética sufridora da 'coita', concedéndolle a máxima importancia lírica.

O 'ben' da *senhor*

Con respecto aos motivos tratados nesta cantiga, o ansiado 'ben' da *senhor* que solicita o home é o que "agarda o namorado como premio de tantos sabores"¹⁴, segundo Vicenç Beltrán, que subliña

o uso abusivo dun vocábulo que permitía á vez prescindir de precisións, sempre complexas cando o primeiro valor do namorado é afectivo, non sexual, e xogar co equívoco dun termo que podía aludir indistintamente ó mérito da dama e mais ó que se agardaba dela¹⁵.

Tras analizar a abondosa presenza desta expresión e outras similares no corpus¹⁶, o profesor da Universitat de Barcelona chega á conclusión de que

o *ben* era a recompensa amorosa, os favores que se obteñen da persoa amada. O seu contido biográfico sería tan amplo, admitiría tantos matices e realizacións coma a súa traducción á lingua moderna.

(...)

Os feitos ou conxuntos de feitos susceptibles de recibir este nome na relación home-muller son, quedou dito, amplísimos; e a ambigüidade desta expresión encaixa moi ben coa estética da cantiga, mal que pese a cantos eséxetas quixesen averiguar a onde chegaban os favores das damas medievais.

Como xa sabemos, a dama nunca atendía a petición de *fazer ben*, nin sequera na máis espiritual das súas interpretacións¹⁷.

A 'mesura' da *senhor*

A noción de 'mesura' na lírica provenzal que a viu nacer vén marcada pola adecuación do comportamento da 'senhor' e o seu namorado ao código do amor cortés. Mais na cantiga

¹⁴ BELTRÁN, 1995: 58.

¹⁵ BELTRÁN, 1995: 59.

¹⁶ BELTRÁN, 1995: 58-64.

¹⁷ BELTRÁN, 1995: 61-64.

galego-portuguesa, a 'mesura' é algo diferente, segundo se deduce das propias cantigas. En palabras de Giuseppe Tavani, esta 'mesura' sería entendida como

o xusto e calibrado equilibrio entre sentimento e razón, como capacidade de axeitarse a un código comportamental fixado sobre unha especie de pacto tácito acordado entre a señora e o poeta, mais que é continuamente obxecto de violacións por unha ou outra parte –segundo un se poña desde o punto de vista da *cantiga d' amor* ou da *cantiga d' amigo*¹⁸.

Ou como a define Ana M^a Mussons, "el justo equilibrio entre la capacidad de dar y recibir en el amor de dama y trovador"¹⁹.

Se a 'mesura' é a norma, a súa violación é a 'desmesura', e é esta última a que artella moitas das cantigas dos xéneros amorosos galego-portugueses, en particular a que nos ocupa. Unha cantiga de Gomez Garcia explica con claridade estes dous termos contrapostos desde o punto de vista que aquí nos interesa, o da 'cantiga de amor' galego-portuguesa.

A vossa misura, senhor,
aguardei mal dia por mí,
ca desmesura des aí
me faz cada dia peor:
ca me busca con vosco mal,
e a misura non me val,
e leixa-me morrer d' amor.

E, senhor, mal dia naceu
quen misura muito aguardou,
como eu guardei, e sempr' achou
desmesura, que me tolheu:
ca onde eu cuidei aver ben
por servir, nunca ouve én ren,
ca desmesura me tolheu.

A vossa misura gardei,
senhor, sempre mais d' outra ren

¹⁸ TAVANI, 1988b: 118.

¹⁹ MUSSONS, 1991: 174.

e a desmesura por én
me faz tal mal que me non sei
con ela ja conselh' aver,
e leixa-me d' amor morrer
e da mesura ben non ei.

Así pois, a diferenza da lírica provenzal, a 'desmesura' da dona galego-portuguesa non consiste nunha infracción das regras do 'amor cortés', senón que se trata

da incapacidade ou da indiferencia da dama para *fazer ben* ó amante, para corresponde-lo seu sentimento e para concederlle *prol* e *galardon* como calquera bo señor está obrigado a facer (...) a favor do vasalo fiel que o honra e o serve²⁰.

En palabras do trovador Vaasco Rodriguez de Calvelo, que llo deixa ben claro á 'senhor' na 'fiinda' dunha 'cantiga de amor', *E desmesura fazedes, / que de min non vos doedes*²¹. En consecuencia, e a pesar de que poucas veces é directamente calificado como 'desmesura'²², a expresión do comportamento despiadado da 'senhor' adoita establecerse nas cantigas como ponte entre o motivo do 'eloxio da dona' e o da 'coita do namorado'²³.

Segundo esta liña, a profesora Elvira Fidalgo sostén que a dicotomía 'mesura' / 'desmesura' asenta na vella metáfora do pacto feudal²⁴ que subxace nos amores das cantigas medievais, pacto que segundo Bieito Arias, raras veces chega a existir²⁵. Unha vez roto o pacto por incumprimento dunha das partes, prodúcese a 'desmesura', e por isto, Pero da Ponte culpa á *senhor* da súa propia morte e de non cumprir as leis básicas da subxacente ideoloxía feudal²⁶, Martin Soarez solicita que a 'senhor' o auxilie, pois se colle sona de ser mal 'senhor',

²⁰ TAVANI, 1988b: 119.

²¹ *Pouco vos nembra, mia senhor*, vv.19-20.

²² MUSSONS, 1991: 173.

²³ MUSSONS, 1991: 175.

²⁴ Afirmando que "El trovador cambia de estrategia en el enfrentamiento con su dama y hace mención a su condición de Señora, de miembro de una clase social a la que se le suponen ciertos valores morales que permiten su inclusión en lo más alto del escalafón social, recordándole además, con cierto tono de amenaza, que incumpliendo su parte del pacto vasallático, pierde mucho más que un fiel amante, (...) pierde un *vasallo* al dejarlo morir, faltando de ese modo al deber primero de protección por parte del señor feudal y perdiendo el prestigio social, el poder económico y político que, como señor, había ganado en la *commendatio* o entrega voluntaria del más débil al más fuerte" (FIDALGO, 2004: 320).

²⁵ Este investigador apunta a este respecto, que "Na inmensa maioría dos casos a pretendida relación de vasalaxe entre o poeta namorado e a súa *senhor* é simplemente unha aspiración unívoca, non unha realidade recíproca, e polo tanto tal pacto feudal nunca se materializou" (ARIAS FREIXEDO, 2003: 68).

²⁶ *Agora me part' eu mui sen meu grado*.

quedará sen vasalo ningún que a sirva²⁷, e mesmo se permite reclamarlle ese dereito²⁸; Vaasco Perez Pardal, autor das cantigas *Senhor fremosa, ja perdi o sén*, *Senhor fremosa, ja nunca sera* e *Senhor fremosa, querria saber*, que serán examinadas máis adiante neste traballo²⁹, expón nestas composicións unha visión da 'mesura' moi semellante á da cantiga que nos ocupa, pois o trobador mostra preocupación pola reputación da 'senhor', e polo seu ben recoméndalle como actuar para protexer a súa honra³⁰, de maneira semellante á argumentación dos versos 9 e 14 da presente cantiga (*non vos dev' a pesar ; non vos jaz i mal*); en *En grave dia, senhor, que vos vi*, moi probabelmente de Joan Soarez Coelho³¹, o namorado arremete violentamente contra a dona que acabará sendo tratada de *traedor* se el chega a morrer sen obter o seu favor; mais quen explicita claramente que a 'desmesura' pode danar a reputación da 'senhor' é Joan Garcia de Guilhade³² neste fragmento amoroso dialogado:

- Mia senhor, por Deus que vos fez,
que me non leixedes assi
morrer ! e vos faredes i
gran medida con mui bon prez!
- Direi-vo- l' amig' , outra vez:
nunca vos eu farei amor
per que faça o meu peor³³.

Queda claro que está en xogo a reputación da dona, e que a perderá se non cumpre a súa parte do pacto, ou en palabras de Elvira Fidalgo, a dona só manterá intacta a súa reputación

otorgando el *auxilium*, si no el *beneficium* que le corresponde como señor del vasallo sometido a su poder. Pero la dama de *Ajuda* no se presta al juego, ni acepta el servicio

²⁷ *Por Deus vos rogo, mia senhor.*

²⁸ *Por Deus, senhor, non me desemparedes*, vv. 12-14.

²⁹ Véxase o capítulo IV, onde se defende a autoría de Vaasco Perez Pardal para estas cantigas.

³⁰ *Senhor fremosa, querria saber.*

³¹ Véxase no capítulo I o 'Cuarto grupo', onde se xustifica a atribución a Coelho desta cantiga.

³² Sobre as dúbidas autorais das cantigas de Guilhade, véxase no capítulo I o oitavo grupo.

³³ *Senhor, veedes-me morrer*, vv. 8-14.

amoroso del trovador, ni, por supuesto, accede a otorgar su amor, lo que provoca la muerte del trovador, que repercute (...) en el deshonor de la dama³⁴.

O que xa non sabemos é onde se sitúan a 'mesura', a 'desmesura', e a honra da dama na situación exposta por Gonçal' Eanes do Vinhal na 'cantiga de amigo' en que a moza se queixa desta maneira ante unha amiga:

Par Deus, amiga, quant' eu receei
do meu amigo, todo m' oj' aven,
ca receei de mi querer gran ben
como m' el quer, polo que vos direi:
eu, pois fui nada, nunca ouv' amor
nen quij' amig' en tal razon aver,
e el filhou-m' a força por senhor
a meu pesar, e morrera por én³⁵.

Do punto de vista masculino, a muller faría 'desmesura' en caso de negarse a ser a súa 'senhor', pero está claro que nesta cantiga a 'desmesura' a comete o home tomándoa a *força por senhor*, ao seu pesar. En palabras de Vicenç Beltrán,

É a desmesura unha cualidade negativa para as relacións entre senhor e vasalo que debían basearse no cumprimento mutuo duns pactos de servicio e protección, e unha mácula no mérito persoal que provoca o temor no namorado³⁶.

Como vemos, a parella de opostos 'mesura' / 'desmesura' convértense nun importante núcleo artellador das 'cantigas de amor' galego-portuguesas, dado que a actitude da dona, desde a perspectiva da 'cantiga de amor', está sempre connotada negativamente³⁷.

³⁴ FIDALGO, 2004: 327.

³⁵ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 1-8.

³⁶ BELTRÁN, 1995: 55.

³⁷ Volvendo á análise de Tavani sobre o campo sémico da 'reserva', a 'cantiga de amor' ofrece unha ampla gama de reaccións negativas da 'senhor', desde non recompensar o amante pola súa fidelidade até negarlle o dereito a amala, a dicirlle que a ama, e mesmo a falarlle, mirala ou morar perto dela (TAVANI, 1988b: 120). Comeza así para o poeta o tormento da 'coita de amor'.

NOTAS

vv. 5-6: Ao noso parecer resulta unha opción moito máis coherente co corpus trobadoresco a de restaurar a estrutura métrica con cobras de catro versos decasílabos máis dous de 'refran' e unha 'fiinda' final de dous versos, mellor que deixar a cantiga tal como se indica no códice, cunha estrutura métrica a todas luces alterada e estraña. Téñase en conta que o único que falta no manuscrito para posibilitar a nosa opción é a sinalización de introdución do 'refran' nas estrofas, ese sería o engano do copista, que como se pode ver noutros lugares do manuscrito, é un erro habitual³⁸. Para Paxeco / Machado e Michaëlis a cantiga estaría formada por dúas cobras de oito versos cada unha e unha 'fiinda' final de dous, mais esta última investigadora ten manifestado xa as súas dúbidas sobre a disposición estrófica desta cantiga acéfala, advertindo un posíbel engano do copista e contemplando a posibilidade de considerar como 'refran' o dístico inicial³⁹. Decidimos considerar a alternativa suxerida por Michaëlis a favor dunha estrutura interna da cantiga mellor cohesionada (tres cobras de catro versos decasílabos con rima abba, 'refran' de dous con rima CC e 'fiinda' de dous que, conforme ao habitual, recuperan a rima cc do 'refran') e acorde coa tradición métrica no corpus trobadoresco.

Michaëlis non xulga necesario puntuar estes versos; nós, como Paxeco / Machado, consideramos a adverbial temporal como aposición, de aí que a marquemos entre vírgulas.

... *en que me vistes*: Carolina Michaëlis recolle unha expresión similar a esta e posíbel neste contexto segundo a lección que ofrece o manuscrito, *én que*, atribuíndolle un significado concesivo, "aínda que", pero que aquí non resulta moi acaída, pois nesta cantiga a expresión determina máis ben as coordenadas temporais apuntando no sentido de fórmulas como *en quanto* ou *en tanto* ('no tempo en que')⁴⁰. Con todo, a ausencia dos versos precedentes impide a percepción completa do sentido da cobra, aínda máis escurecido pola parte final do verso, de *me mal querer*.

v. 7: ... *mesura*: O termo *mesura* (do lat. *mensura*), segundo Carolina Michaëlis, ten o significado xeral de "comedimento, moderação, justa medida", mais no ámbito da 'cantiga de

³⁸ Véxanse como exemplos neste mesmo traballo certas composicións, entre elas a cantiga VII, en que as marcas do 'refran' no manuscrito, respectadas fielmente por Carolina Michaëlis na súa edición, inclúen un verso variábel dunha cobra para outra, que os demais editores non consideramos integrado no retrouso. Sobre o 'refran' no *Cancioneiro da Ajuda*, véxase LORENZO GRADÍN, 2004.

³⁹ MICHAËLIS, 1990, I: 357.

⁴⁰ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 33. Pódense ver máis ocorrencias en LORENZO, 1975, referenciadas en 1977: 521.

amor', e nesta composición en particular, especializa o seu significado adaptándose ao código do amor cortés e resultando máis acorde coa segunda acepción proposta pola investigadora, "cortesía, maneira palaciana"⁴¹, como se expón no comentario anterior.

vv. 7-8: A estudiosa alemá coloca estes versos entre signos exclamativos, que non xulgamos necesarios. Pola súa parte, Paxeco / Machado entenden a cláusula de relativo como explicativa (cando parece claro que é especificativa), e insértana entre vírgulas.

vv. 10, 16: ... *terrei que me fazedes ben i / amor* : A expresión *têr que* (do lat. *tenere*) explica a Michaëlis como sinónima de "ser ou estar de opinión que, crer"⁴², sendo aquí usada a forma da P1 do futuro. As fórmulas *fazer ben* (do lat. *facere* e *bene*) e *fazer amor* (do lat. *amore*) son aquí equivalentes, pois Michaëlis explica o significado do verbo como "realizar, criar, executar"⁴³ e entende os dous substantivos como sinónimos ao definir *ben* como "virtude, excelência moral (...); felicidade (...); favor, mercê, afeição, amor"⁴⁴ (véxase o comentario).

v. 14: ... *jaz* : O verbo *jazer* (do lat. *iacere*) é portador de diversos significados segundo Michaëlis; desde o máis literal "estar deitado" a "estar situado", "convir a alguén", e outros⁴⁵. Esta expresión final é a que mellor cadra neste contexto, 'convir, acaer, estar'.

v. 15: Michaëlis finda o verso con dous puntos, atendendo a unha concepción antiga deste signo de puntuación que lle confería uns usos recollidos hoxe pola vírgula e polo punto e vírgula.

... *al*: Este pronome indefinido (do lat. pop. *ale*, por *alid*, *aliud*), segundo Michaëlis pode significar "outra coisa", como aquí indica, ou "outra persoa"⁴⁶.

v. 16: O paralelismo existente entre este verso e o décimo reforza na nosa opinión a proposta de que se trata de tres cobras, e non de dúas. De feito, en caso de manter a estrutura estrófica de dúas cobras de oito versos sen 'refran', estaríamos ante un artificio bastante máis raro, unha correlación paralelística tan evidente dentro dunha mesma estrofa.

v. 20: ... *guardar de vos pesar fazer* : O verbo *guardar-se (de)* (do xerm. *warta*) é definido por Michaëlis como "acautelar-se, proteger-se, defender-se"⁴⁷, polo que recolle un significado hoxe esvaído en galego-portugués pero que se mantivo noutras linguas románicas

⁴¹ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 55.

⁴² MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 89.

⁴³ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 37-38.

⁴⁴ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 13.

⁴⁵ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 45.

⁴⁶ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 4.

⁴⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 43.

como o francés 'se garder de faire quelque chose'. En correlación con *fazer ben* e *fazer amor* nos versos décimo e décimo sexto, aparece aquí *pesar fazer* (do lat. *pensare*), expresión antónima das anteriores pero que no universo literario da 'cantiga de amor' pode agachar un dobre sentido que equivalería a 'amar' (véxase o comentario). Michaëlis define o infinitivo substantivado *pesar* como "mágoa, dó, desgosto"⁴⁸, significado que pervive na actualidade.

⁴⁸ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 68.

Que me uos nunca quisestes fa
zer en que me iustes de me mal :

querer.

or deus e por medida e por mi
dize de meste que uo um iugar
et al iugo non uos deu a pelar
eterei que me fazedes ten y

Por aquisto que uo iugo seño
dize de mto ei uos non iaz y mal
nen uos iuguen que me digades al
eterei que me fazedes amor
uodes por queo quero saler
por me guardar de uos pelar faz.

ue sen meu grado mosen

partirey. de uos senno: u me uos

espedir como partir me de quanto

ten ey. e saler ten ei desque uos

non iur. **A**a nunca ia poderei

gran prazer. u uos non iur de

nulla ten ueer.

or que entendo que uos prazera
maueret ora de uos aquitar
mais nunca om ental coyta sera
comen seret mentre sen uos mozar

Ca nunca ia. p. g. p.

iguen ds que tan de coraçon
me uos fez amar desquando uos ui.
que el me tornen algũa fazon.
u uos eu ueia ei ten sei de mi.

a nunca ia. p. g. p.

Per mi sei eu o poder que

amor. a sobraqueles que ten en poder

ei me fiz el tan coytado uiuer.

que muyt ay que ouuera salu.

ue me mataste mais por me

leyrar uiuer en coyta non me :

quer matar

or que sei eu que faz el outrossi
a os outros que en seu poter ten
com ann faz porren me fora ten.

/

/

/

/

/

/

fol 46 r
col a

(q) ue f'en meu grado mogeu

partirey. de uos f'ennor u me uos

e f'pedir como partir me de quanto

ben ey. e f'aber ben ca de f'que uos

non uir. Ca nunca ia poderei

gran prazer. u uos non uir de

col b

nulla ren ueer.

(p) or que entendo que uos prazera

mauerei ora de uos aquitar

mais nunca om ental coyta f'era

comeu f'erei mentre f'en uos morar

Ca nunca ia.p.g.p.

(e) rogueu d's que tan de coraçon

me uos fez amar de f'quando uos uí.

que el me tornen algũa f'azon.

u uos eu ueia ca ben f'ei de mí.

a nunca ia.p.g.p.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 107-108.

Variantes: v. 1, *Que*; v. 2, *partirey.de*; v. 8, *Por*.

Que sen meu grado m' oj' eu partirei
 de vós, senhor, u me vos espedir!
 Como partir-me de quanto ben ei
 e saber ben ca des que vós non vir,
 5 *ca nunca ja poderei gran prazer,* 25
u vós non vir, de nulha ren veer?

Porque entendo que vos prazera,
 m' averei ora de vós a quitar;
 mais nunca om' en tal coita sera
 10 com' eu serei, mentre sen vós morar; 30
ca nunca ja p[oderei] g[ran] p[razer,
u vós non vir, de nulha ren veer.]

E rog' eu Deus, que tan de coraçon
 me vós fez amar des quando vós vi,
 15 que el me torn' en algũa sazón 35
 u vós eu veja, ca ben sei de mí
[c]a nunca ja p[oderei] g[ran] p[razer,
u vós non vir, de nulha ren veer.]

MANUSCRITOS: A 181 (fol 46r col a)

VARIANTES

Gráficas: v. 1, *mogeu*.

Interpretativas: vv. 1, 7, 13, para as iniciais *q*, *p* e *e* usouse tinta clara e letra minúscula; v. 17, falta a inicial, mais reservouse o espazo para ela.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 181; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1587; LPGP, nº 75, 21.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 75, 21 ?; nº 157, 51 (?); D'HEUR, 1975a, nº 288.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares .

Artificios

'Coblas capfinidas' II-III. Rima derivada *vir / veer / vi* (vv. 4, 6, 12, 14, 18), *prazera / prazer* (vv. 5, 7, 11, 17). 'Dobre' de distribución irregular, *vós* (vv. 2, 4, 8, 10, 14, 16). Encabalgamento (vv. 1-2).

Rítmica

O corpo da cantiga presenta como sílaba tónica principal a cuarta, con acento secundario na sétima, se ben na terceira cobra é a sílaba segunda a portadora do acento primario. No 'refran', esa tonicidade principal recae nas sílabas segundas e cuartas.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10a 10b 10C 10C)

I ei ir er

II a ar

III on i

(TAVANI, 1967, nº 99: 18)

COMENTARIO

O namorado diríxese á 'senhor' lamentándose porque vai marchar e debe despedirse dela contra a súa vontade, pois sen vela non será capaz de gozar de cousa ningunha (I). Vaise porque pensa que iso é o que a 'senhor' pretende del, pero mentres viva lonxe da súa dona amada sufrirá unha coita sen igual (II). Acaba rogando a Deus, que fixo que se namorase dela cando a viu, que lle faga posíbel volver ao lugar onde ela estea, para vela de novo (III).

A exclamación que inicia a cantiga en forma de lamento apostrofico dirixido á *senhor* ponnos sobre aviso da desesperación que sente o namorado ao verse obrigado a separarse da amada, aludida no mesmo verso tres veces, mediante apóstrofe e reduplicación do pronome persoal (*de vós, senhor, u me vós*, v. 2). O exordio complétase cunha interrogación retórica que incorpora a 'amplificatio' da *senhor* amada mediante a perífrase *quanto ben ei*, e que volve a repetirse pronominalmente dúas veces máis (*vós*, vv. 4, 6); as figuras de repetición aglutinan os

núcleos temáticos principais da cobra⁴⁹, e neste sentido vemos o políptoto de *partir* (*partirei / partir-me*, vv. 1, 3) e *veer* (*vir / vir / veer*, vv. 4, 6), xunto coa reduplicación de *u* (vv. 2, 6) *ben* (vv. 3, 4) e *vós non vir* (vv. 4, 6). O 'refran' mostra o triste futuro que espera o sufridor amante baixo unha forma hiperbólica, poliptótica e interrogativa, negándose a si mesmo o dereito a gozar coa contemplación de cousa ningunha, se non vir a súa *senhor*. En *Tanto me senç' ora ja cuitado*, de Vaasco Fernandez Praga de Sandin, alúdese a un motivo semellante, pois o namorado asegura

Ca nunca eu vi, des que fui nado,
amor nen preñdi del prazér,
nen no cuido nunca preñder
del nen d' al, ca non é ja guisado⁵⁰.

Outros autores utilizan este motivo, relacionando *prazér* con *veer*. *Senhor e lume destes olhos meus* de Joan Coelho, presenta un namorado que asegura algo moi parecido:

de-lo día' n que vos non vi,
mia senhor, nunca depois vi

prazér, nen ben, nen o ar veerei,
se non vir vós, enquant' eu vivo for
(...)

Nen veerei, senhor, mentr' eu viver,
se non vir vós –ou mia morte- prazér⁵¹.

E Pero Garcia Burgales recunha no tema en *Ai, eu, coitad' e por que vi*.

Ai, eu, coitad' e por que vi
a dona que por meu mal vi!

⁴⁹ Segundo a profesora Pilar Lorenzo, "lonxe de ser un mero recurso formulístico, o procedemento ten como función principal a de insistir nos contidos semánticamente privilexiados do poema" (LORENZO GRADÍN, 1994: 104). Este estudo baséase fundamentalmente na 'cantiga de amigo', mais a conclusión é extensíbel á 'cantiga de amor'.

⁵⁰ *Tanto me senç' ora ja cuitado*, vv. 15-18.

⁵¹ *Senhor e lume destes olhos meus*, vv. 5-6, 7-8, 19-20.

Ca Deus lo sabe, poi-la vi
nunca ja máis prazér ar vi,
per boa fe, u a non vi⁵².

Na segunda estrofa, mediante a rima derivada que retoma en *prazera* (v. 7) o *prazér* da cobra anterior, e mais un hipérbato que abranxe os dous versos iniciais da mesma reflectindo a desazón do namorado que insiste na idea xa exposta da súa marcha, exprésase a razón da partida deste, que non é outra que a de compracer á *dona*, aínda sabendo que por isto será o máis coitado dos homes, mediante unha comparación hiperbólica conxugada co políptoto *sera / serei* (vv. 9-10). Ademais desta figura de repetición, salientaremos a prolongación da iteración pronominal que observabamos na cobra anterior, pois nesta estrofa volve aparecer en catro ocasións (vv. 1, 2, 4, 6), incidindo na importancia capital da *senhor* na cantiga e adoptando a forma de 'dobre' de distribución irregular no verso segundo de cada cobra.

Na terceira cobra introdúcese o rogo a un Deus todopoderoso que xa posibilitou no pasado o nacemento do amor no momento en que o home viu a *senhor*, e consecuentemente poderá nun futuro facilitarlle ao namorado o regreso ao lugar onde poida vela de novo⁵³. Nesta derradeira cobra, o políptoto de *veer* amplíase pero a serie non queda pechada (*vi / veja / vir / veer*), deixando aberta a posibilidade futura de *veer* a *senhor*. A iteración do pronome vós volve repetirse nesta terceira cobra en catro ocasións (vv. 14, 16, 18), así como a do adverbio *u*, en dúas (vv. 16, 18). Ese Deus que facilita a visión da *senhor* atopámolo, por poñer un exemplo entre millenta, en *A mia senhor, que me foi amostrar*, de Joan Lopez de Ulhoa (*A mia senhor, que me foi amostrar / Deus por meu mal*, vv. 1-2), e a temática do retorno do namorado para volver a ver a amada témolo igualmente nas cantigas *Deus, e que cuidei a fazer* de Martin Padrozelos (vv. 22-25) que transcribimos máis adiante e *Ai, eu, coitad' e por que vi* de Pero Garcia Burgales:

Mais Deus que mi-a fezo veer,
rog' eu que mi-a faça veer,
sei ben que non posso veer

⁵² *Ai, eu, coitad' e por que vi*, vv. 1-5.

⁵³ Véxanse nas cantigas V, VII, X e XII, outras facetas da omnipotencia de Deus, en contraste coa súa pasividade en VIII e XI. Pódese ver o desenvolvemento deste motivo no corpus na cantiga V.

Así como noutros textos (véxanse III, V, nesta edición) é a primeira persoa a resaltada, nesta cantiga obsérvase unha especial presenza das formas apostróficas e pronominais relativas á segunda (*de vós, senhor; me vós; vós non vir; u vós non vir* (I); *vos prazera; de vós; sen vós morar; u vós non vir; me vós fez amar; vós vi; u vós eu veja; u vós non vir* (III)). Tanta insistencia no mal a gusto que marcha o home, no desgrazado que vai ser en diante e en como vai facer para voltar onda ela, cando aínda nin sequera marchou, serven para chamar a atención da *senhor* e tentar convencela ameazando co abandono, buscando provocar a súa compaixón. É unha artimaña máis para tentar abrandar (infrutuosamente, por suposto) a vontade de ferro da dona.

A 'partida' do namorado

É este un 'topos' que a crítica adoita considerar como un dos motivos predominantes nas 'cantigas de amigo'⁵⁵, pero que tamén aparece en numerosas ocasións nas 'cantigas de amor'. Desde o primeiro verso o motivo da posíbel 'partida' do namorado convértese no punto clave da composición. É unha 'partida' a contragusto do amador (*sen meu grado*, v. 1), mais a gusto da *senhor* (*Porque entendo que vos prazera*, v. 7). Segundo X. X. Ron, este tipo de motivos, comúns tanto nas 'cantigas de amigo' como nas 'de amor' aparecen introducidos por certos verbos que observamos aquí, como "PARTIR, QUITAR, (...), ESPEDIR"⁵⁶, completados nesta cantiga por *sen vós morar*, e *des que / u vós non vir*.

ESPEDIR introduce unha significación diferencial. En los siglos XIII-XIV, para decir que el vasallo decidía romper sus vínculos con el señor, se empleaba ESPEDIR. El vasallo se veía en la obligación de explicar a su señor, ya fuera personalmente o a través de otros medios, las razones que le impulsaban a la ruptura de la relación. Esta misma función cumple el verbo ESPEDIR en las cantigas que recogen el término. (...) esta indiferencia [da *senhor*] implica el incumplimiento de una de las obligaciones del señor para con su servidor: la recompensa del servicio prestado⁵⁷.

⁵⁴ *Ai, eu, coitad' e por que vi*, vv. 17-20.

⁵⁵ ALVAR / BELTRÁN, 1985: 25.

⁵⁶ RON, 1994: 128.

⁵⁷ RON, 1994: 128.

Desta maneira, equipárase máis unha vez a relación entre o namorado e a *senhor* coa do señor feudal e os seus vasalos, o cal se deu en denominar metáfora do pacto feudal⁵⁸. A parte disto, é esta unha das poucas ocasións en que o amador actúa libremente, é quen de tomar unha decisión e realizarse como persoa⁵⁹, así que a 'partida' supón a ruptura da inmovilidade dunha situación sen saída que o namorado está decidido a levar a cabo nun futuro moi próximo (*m' oj' eu partirei*, v. 1). Esta é a situación máis común; unha cantiga que se desvía do tópico é *Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar*, de Paai Gomez Charinho, onde o namorado lle comunica á *senhor* a súa marcha por medio dunha hábil manobra literaria que mestura silepse, personificación e sinécdoque. Así o namorado consegue marchar e quedar a un tempo.

Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar
encomendad' este meu corazón,
que fique vosqu' e faredes razon,
senhor, se vos algũa vez nembrar
ca el de vós nunca se partirá,
e de mí, senhor, por Deus, que sera
poi-lo corazón migo non levar?

Poi-lo meu corazón vosco ficar,
ai, mia senhor, pois que m' eu vou d' aqui
nembre-vos del sempre, faredes i
gran medida, ca non sab' el amar
tan muit' outra ren come vós, senhor,
pois vosco fica a tan gran sabor
non o devedes a desemparrar.

E praza-vos, pois vosco quer andar
meu corazón, e nunca se partir
de vós, senhor, nen ja mais alhur ir
mais quer, senhor, sempre vosco morar
ca nunca soub' amar outra ren,
e nembre-vos del, senhor, por gran ben
e gran medida, que vos Deus quis dar.

⁵⁸ Véxase o comentario da cantiga I.

⁵⁹ RON, 1994: 128-129.

O certo é que cando se fala desa 'partida' como feito consumado no pasado, o namorado axiña se arrepiante de ter marchado, e en certas ocasións volve ou manifesta o desexo de volver onda a *senhor*⁶⁰ (RON, 1994: 131), como sucede en *Deus, e que cuidei a fazer*, de Martin Padrozelos, onde o namorado admite explicitamente o erro da súa partida, pois sen vela non pode vivir, declara abertamente o seu desexo de voltar e pide axuda a Deus para poder facelo realidade⁶¹.

Deus, e que cuidei a fazer?
Quando m' eu da terra quitei
u mia senhor vi, baratei
mal porque o fui cometer,
ca sei que non posso guarir
per nulha ren se a non vir.
Deus, e que cuidei a fazer?

Sandece dev' i a perder,
amigos, por quanto provei
de m' end' alongar, e direi-
-vos máis: non o posso sofrer
e cuido sempre tornar i.
e fiz, por quanto m' én parti,
sandic' e dev' i a perder

(...)

Quen me poderia valer
se non Deus, a que rogarei
que me guise d' ir? E irei
ced' u a vi, pola veer,

⁶⁰ O autor examina aquí ademais varios casos claros de intertextualidade entre textos 'de amigo' e 'de amor', que fornecen puntos de vista diferentes, feminino e masculino, sobre un mesmo tema, concretamente, o das súas reaccións ante a partida do *amigo*. No mesmo sentido, pode verse o apartado sobre a autoría deste capítulo, onde se somete a exame o corpus completo de Joan d' Avoin, que consideramos o seu autor, e establécense correspondencias temáticas e estilísticas entre diversos motivos recorrentes no conxunto da súa obra. A conclusión é clara: "la voz femenina de amigo sirve para estudiar también el comportamiento del YO de la cantiga de amor" (RON, 1994: 131). Na mesma dirección van as conclusións da profesora Elvira Fidalgo sobre a transformación da figura da muller nas 'cantigas de amigo' levada a cabo polos mesmos autores que se mostran máis anovadores a respecto de certos motivos temáticos tradicionais da 'cantiga de amor' como a 'morte de amor' ou a 'coita' (FIDALGO, 1997: 211-212).

⁶¹ Para máis consideracións sobre o tema da 'partida', véxase CURADO, 1994.

ca non sei al tan muit' amar;
e se m' El esto non guisar,
quen me podería valer?⁶²

Leonor Curado Neves explica os sentimentos que invaden o namorado 'partido' e arrependido: "(...) o eu poético, encontrando-se já longe da dama, lamenta-se pola perda da sua identidade (...) e subsecente estado de apatia provocados pola ausencia dela". A distancia é o medio escollido polo amador para tentar dar saída á súa penosa situación: "A tentativa de fuga gerada pola impossibilidade de concretización do amor, tão difícil de *endurar*, sabe-se votada ao fracasso (...) porque o *coraçón* do sujeito amoroso nunca *se partirá* da sua *senhor*: e de *min*, *senhor*, por *Deus* que *sera* / *poy-lo* *coraçón* *migo* *non* *levar*?" (Charinho, Nunes, CXXV)⁶³.

Segundo esta investigadora, a dialéctica *longe* / *perto* subxace no campo semántico da partida, pois a voz namorada expresa o seu desexo de estar onde non está, xa que na ausencia da *senhor*, o amante perde o propio *coraçón*.

Transfigurado pela aspiración á identificación plena com a imaxe da amada, irrealizável pela distancia transcendental que o separa dela, e dependendo anímicamente da proximidade da *senhor*, o sujeito amoroso só pode *provar* uma fuga que sabe labiríntica, permanecendo existencialmente longe a pesar de o seu *coraçón* estar *mais preto d' ela* que o seu (...). Fisicamente perto ou longe da amada, o amador estará sempre esencialmente *alocado* do seu *ben*, morrerá, indiferentemente, da coita que nele suscita o afastamento dela ou a súa proximidade (...). O campo semántico da partida concretiza-se, pois, (...), numa geografia metafórica que traduz o carácter contraditório do amor trovadoresco⁶⁴.

A finalidade é sempre a mesma: pór de manifesto o desacougo do amador polo distanciamento, quer sexa presente, pasado ou futuro, da súa amada.

⁶² *Deus*, e que cuidei a fazer, vv. 1-14, 22-28. A opción textual está tomada da edición do cancionero do autor en FERNÁNDEZ GRAÑA, 1994: 108-117, 1998: 258, coa modificación da lectura *devia* *perder* por *dev'* i a *perder* nos vv. 8 e 14 e as oportunas acomodacións aos criterios de edición aquí utilizados.

⁶³ NEVES, 1993: 260.

⁶⁴ NEVES, 1993: 263.

Veer e amar

Como podemos comprobar, o cerne do problema está en *veer* ou non *veer* a *senhor*. A visión da muller por primeira vez causa o inmediato e irremediábel namoramento no home, xa que, como explica José António Souto Cabo,

No período medieval, a vista e os olhos eran tomados como faculdade espiritual de coñecemento e lembra o profesor Nelli que se tinha por certo que umha chama manava dos olhos, comunicava-se polo olhar e descia até ao coração, onde se devia fixar para constituir o amor⁶⁵.

De tal maneira que se acaba tratando dun amor forzado, non escollido nin buscado; en palabras de Bieito Arias,

O poeta viuse forzado a amar a senhor desde o primeiro intre en que a viu. O principal causante é Deus, que como tal Deus, dispuxo as cousas para que o poeta vise por primeira vez a dama da que, dun xeito irremediábel e inmediato, quedará perdidamente namorado⁶⁶.

Dese día quéixase amargamente Pero d' Armea en *En grave dia me fez Deus nacer*, e mesmo chega a amaldizoar todos os 'graves dias' que, coa súa conxunción, posibilitaron o primeiro encontro coa *senhor*. Joan Garcia de Guilhade, que combina orixinalmente o 'topos' da partida co paradoxo de *veer* e non *veer* á vez en *U m' eu parti, d' u m' eu parti*, mostra a súa habilidade retórica xogando coas diversas acepcións deste verbo.

U m' eu parti d' u m' eu parti,
log' eu parti aquestes meus
olhos de veer; e par Deus,
quanto ben avia, perdi
ca meu ben tod' era veer.
E máis vos ar quero dizer:
pero vejo, nunca ar vi⁶⁷.

⁶⁵ SOUTO CABO, 1988: 401.

⁶⁶ ARIAS FREIXEDO, 2003: 77.

⁶⁷ *U m' eu parti d' u m' eu parti*, vv. 1-7.

A petición máis frecuente do namorado é que a *senhor* consinta en que o namorado a vexa, pois como apunta Vicenç Beltrán,

nun xénero onde a descarnalización do amor é total, a contemplación da beleza resulta se-lo máximo beneficio ó alcance do varón, e é este premio o único que reaparece persistentemente⁶⁸.

Unha vez asentado este amor no interior do home, o verbo tende a lexicalizarse e nalgúns casos aproxímase ao significado de 'amar'⁶⁹, como se pode observar, entre outros exemplos, en *Senhor fremosa, par Deus, gran razon*, de Martin Soarez, onde se di

Ca sei eu ben, u outra ren non jaz,
ca me sera, senhor, máis mester
de veer vós, se end' a vós prouguer,
ca me será o maior ben que faz
en neste mund' a ome outra molher⁷⁰.

Mais cando por fin o namorado consegue *veer* a 'senhor', esta visión provoca o mesmo efecto que o namoramento, isto é, a 'coita', polo cal acaba tendo un resultado paradoxalmente negativo. Como explica José António Souto Cabo, "a feliz possibilidade de contemplaçom do 'bon parecer', passa a ser motivo de sofrimento"⁷¹, tal como se pode comprobar en *O grand' amor, que eu cuidei prender* de Fernan Rodriguez de Calheiros.

O grand' amor que eu cuidei prender
de mia senhor, quando m' ela mostrou,
que non mostrass', o seu bon parecer,
todo xe me d' outra guisa guisou.
E o seu bon parecer, que lh' eu vi,
por meu mal foi, macar lho agradei⁷².

⁶⁸ BELTRÁN, 1995: 45.

⁶⁹ Neste sentido, véxase a cantiga VII deste traballo, [*Nostro Senhor*] *me guisou de viver*, onde o trovador se queixa amargamente de que a muller amada *non me quer sol dos olhos catar* (v. 4) isto é, tal é o desprezo dela que non acada nin sequera a posibilidade de ser visto, daquela será imposible ser amado.

⁷⁰ *Senhor fremosa, par Deus, gran razon*, vv. 29-33.

⁷¹ SOUTO CABO, 1993: 31.

⁷² *O grand' amor que eu cuidei prender*, vv. 1-6.

Vemos logo como o trovador se ve envolto nun círculo vicioso, o da 'coita', do cal é imposíbel fuxir, pois toda aparente tentativa de solución ou posíbel vía de escape desemboca novamente na 'coita'.

NOTAS

v. 1: ... *grado*: O substantivo *grado* (do lat. *gratu*) significa aquí "vontade, agrado"⁷³, de maneira que a fórmula *sen meu grado* expresa o contrario, 'a contragusto', 'de mala gana'.

v. 2: Paxeco / Machado findan o verso con vírgula, cando o teor exclamativo dos versos parecen esixir un punto de exclamación, como coloca Michaëlis.

... *u me vos espedir* : O adverbio *u* (do lat. *ubi*) pode recoller dous sentidos, un temporal e outro locativo; neste caso o máis acaído é o primeiro⁷⁴. O verbo *espedir-se* (do lat. *ex petere*) adopta aquí un matiz suplementario (ver comentario).

v. 4: Paxeco / Machado acaban o verso con dous puntos que non acaen ben á sintaxe. A profesora alemá, pola súa parte, coloca a conxunción *ca* entre vírgulas que consideramos superfluas. Por outra banda, Paxeco / Machado entenden como pronome átono o tónico que nós colocamos concordando coa edición de Michaëlis; de feito, os criterios da distribución das formas átonas e tónicas do pronome persoal de cortesía ao longo do poema parecen un tanto arbitrarios tamén nestes editores; así, nos vv. 6, 12, 14, 16 e 18, consideran pertinente a forma átona que grafan como *uus*, mentres que no v. 7 colocan a forma tónica grafada como *uos*.

v. 6: Paxeco / Machado non colocan signo interrogativo nestes versos, como parece esixir o pronome interrogativo presente no v. 3.

v. 8: Paxeco / Machado acaban o verso con vírgula; xulgamos conveniente, igual que Michaëlis, unha pausa máis marcada no final deste verso, tendo conta da contraposición expresada nos versos que seguen.

... *ora*: este adverbio (do lat. *hora*) significa segundo Michaëlis "agora, actualmente".⁷⁵

... *de vós a quitar* : O verbo *quitar-se de* (do lat. *quietare*) defíneo Michaëlis como "deixar de fazer alg. c. (...); separar-se de alg. (...); apartar-se (...)"⁷⁶. Esta forma, hoxe perdida en galego-portugués con este significado, segue sendo usada en francés ('quitter la France').

⁷³ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 42.

⁷⁴ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 91.

⁷⁵ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 62-63.

⁷⁶ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 76.

v. 10: Os editores anteriores puntúan o final deste verso con dous puntos, conforme ao uso antigo dos mesmos, hoxe recollido polo punto e vírgula ou a vírgula.

v. 14: Os anteriores editores separan a adverbial temporal da cláusula principal mediante unha vírgula, que non consideramos precisa.

v. 15: ... *sazon*: o substantivo *sazon* (do lat. *satíone*) é definido por Carolina Michaëlis como "tempo, época, ocasión, vez"⁷⁷.

v. 16: Paxeco / Machado colocan dous puntos finais neste verso, cando nós consideramos que neste caso o 'refran' está unido sintacticamente á estrofa, actuando como complemento directo do verbo *saber*.

... *u*: Neste verso, o adverbio *u* adopta un significado locativo, non temporal (compárese coa mesma forma adverbial no v. 2).

v. 18: Michaëlis finaliza este verso con punto de exclamación, ao noso parecer innecesario.

⁷⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 80.

Que me uos nunca quisestes fa
zer en que me uistes de me mal :

querer.

or deus e por medida e por mi
dize de meste que uo uimingar
et al rigo non uos deu a pesar
eterei que me fazedes ten y
Por aquetto que uo rigo seño:
dize de mto ei uos non iaz y mal
nen uos rignen que me digades al
eterei que me fazedes amor
ueces por queo quero saler
por me guardar de uos pesar faz.

ue sen meu grato mogen

partir. de uos senno: u me uos

espedir como partir me de quanto

ten ey. e saler ten ei desque uos

non uir. **Q**a nunca ia poderei

gran prazer. u uos non uir de

nulla ten ueer.

or que entendo que uos prazera
maueri ora de uos aquitar
mais nunca om ental coyta sera
com eu ferei mentre sen uos morar
Qa nunca ia. p. g. p.

ignen ds que tan de coracon
me uos fez amar desquando uos ui.
que el me tornen algua sazon.
u uos eu ueia ei ten sei de mi.
a nunca ia. p. g. p.

Per mi sei eu o pter que

amor. a sobraqueles que ten en pter.

ei me faz el tan coytado uiuer.

que muyt ay que ouuera sabor.

ue me mataste mais por me

leixar uiuer en coyta non me :

quer matar

or que sei eu que faz el outrossi
a os outros que en seu pter ten
com ami faz por en me fora ten.

per lo a se desqueo entendi
ue me mataisse may's por me

Por que sei ben que nunca prenderey
dela prazer per el nulla fazon
por en quertia si d's me perdon.
o que uos digo por esto que sey
ue me mataisse mais por me.

Dizen mias gentes por

que non toley. a gran fazon

marauillan sen. mais non salen

de mia fazenda ren. ca se l'e souberren

o que eu sei. marauillar syam lo

go per mi. de como uiu e de como

uiu. e se mais uiuer como uiueri.

ais nono salen nen lle lo direi
en quanteu uiua ia p neu sen
mais calarme con qnto mal me uen
tsempressi mia coita soffrirei
ca eu non quero mia coita dizer
a quen sei ben ca non mia de por
consello mais do que meu hy porrei.

Eo consello ia o eu hy fillei
que eu hy porrei cassi me con uen
morrer coitado como morre quen
non ha consello comoreu non e

e esta morte mellor me sera
ca de uiuer na coita que no a
par uena ouue nunca eu o sei.
E mellor est'e mais sera meu ben
de morrer cedo e no saberen quen
e por quen moir e que semp neguel.

uitos uegen que lle fazen de

mi. saltecores queo non son de pra

neno foron nunca neno seran

e pois que eu deles estou assi. on

salen tanto que possan saber. qual

est a dona que me faz morrer.
Ea sempre meu de tal guissa guande
que non souberren meu mal ne meu ben
e fazen soa saltecores en
may's pero curam saber quant eu sei
on salen tanto que p. f.

Digarandando quis oque quisser
ca me sei eu como deles estou
ben grado a d's que mendo assi guandou
que se saquesto p mi no souler
on salen tanto. q. p. f.

E muito salen se nunca saber
o p mi poden nen p l eu dizer.

fol 46 r
col b

P Er mi fei eu o poder que

amor. a fobraqueles que ten en poder.

ca me faz el tan coytado uiuer.

que muyt ay que ouuera fabor.

(q) ue me mataffe may's por me

leyxar uiuer en coyta non me :

quer matar

(p) or que fei eu que faz el outroffi

a os outros que en fei poder ten

com á mí faz poren me fora ben.

fol 46v
col a

per boa fe de queo entendi

(q) ue me mataffe moys por me

P or que fei ben que nunca prenderey

dela prazer per el nulla fazon

poren querria ji dñ me perdon.

o que uos digo por eito que fey

(q) ue me mataffe mais por me.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 108.

Variantes: v. 1, *PER*, vv. 5, 12, 17, *Que*; v. 6, *uiuer*, non indica os tres puntos finais; v. 8, *Por*, v. 9, *outros*; v. 10, *a*; v. 12, *may's*; v. 13, *Por*.

	III	
	Per mí sei eu o poder que Amor	
	á sobr' aqueles que ten en poder;	40
	ca me faz el tan coitado viver	
	que muit' á i que ouvera sabor	
5	<i>que me matasse; mais por me leixar</i>	
	<i>viver en coita, non me quer matar.</i>	
	Porque sei eu que faz el outrossi	45
	aos outros que en seu poder ten,	
	com' a mí faz, por én me fora ben,	
10	per boa fe, des que o entendi,	
	<i>que me matasse; mais por me [leixar</i>	
	<i>viver en coita, non me quer matar.]</i>	50
	Porque sei ben que nunca prenderei	
	dela prazer per el, nulha sazon,	
15	por én querria, si Deus me perdon,	
	o que vos digo, por esto que sei:	
	<i>Que me matasse; mais por me [leixar</i>	55
	<i>viver en coita, non me quer matar.]</i>	

MANUSCRITOS: A 182 (fol 46r col b, 46v col a)

VARIANTES

Gráficas: v. 1, P Er.

Interpretativas: vv. 5, 7, 11, 17, para as iniciais *q* e *p* usouse tinta clara e letra minúscula; v. 11, moys.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 182; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1588; LPGP, nº 75, 15.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 75,15 ?; nº 157, 38 (?); D'HEUR, 1975a, nº 289.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares.

Artificios

'Coblas capdenals', v. 1, II, III. Paralelismo (vv. 1-2, 7-8; vv. 4-5, 9-11, 15-17). 'Dobres' de distribución regular, *sei* (vv. 1, 7, 13), *eu* (vv. 1, 7), *faz* (vv. 3, 9; vv. 7-13), *porque*; 'dobres' de distribución irregular, *ten*, *poder* (vv. 2, 8); *por én* (vv. 9, 15).

Rítmica

O corpo da cantiga estrutúrase ritmicamente en torno á cuarta sílaba, portadora da tonicidade principal, recaendo na sétima un acento secundario. O 'refran', pola súa parte, presenta igualmente na cuarta sílaba o acento tónico principal.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10a 10C 10C)

I or er ar

II i en

III ei on

(TAVANI, 1967, nº 160: 133)

COMENTARIO

O trovador quéixase do mal que trata o Amor os namorados, comezando por si mesmo, pois non o mata para que vivindo a 'coita' sufra máis que se o matase (I). Insiste en que o Amor fai o mesmo con todos os namorados, por iso el prefire morrer desde o momento en que o escoitou (II); diríxese por último a un auditorio plural que supomos formado polo grupo de amigos, para concluír que el ben sabe que o Amor nunca lle concederá o beneplácito da dona, por iso desexa morrer (III).

O namorado afirma na primeira cobra sufrir nas propias carnes, igual que todos os amantes, as terribéis consecuencias do poder do Amor, que resulta así personificado (vv. 1-2), e equiparado á divindade, xa que ten o poder de matar, e ademais tinxido de crueldade, pois prefire deixar que o mortal viva sufrindo 'coita' que tirarlle a vida, cousa que pracería ao namorado; esta idea exprésase mediante a comparación e o oxímoro (vv. 3-6) e prolóngase na

contraposición do 'refran' que concentra a antítese *viver / matar* e mais o políptoto antitético *que me matasse / non me quer matar*, que deixa aberta a posibilidade de que a acción se realice no futuro. Na presente cantiga, o responsábel da penosa situación do namorado é o Amor⁷⁸; móstrase a actitude dun Amor fundamentalmente malvado, pois non se explicita a razón que o induce a comportarse de maneira tan cruel co amador.

A modo de ponte entre a estrofa e o 'refran' utilízase a anáfora de *que* (vv. 4-5) e a reduplicación de *viver* (vv. 3, 6). Nótese a similitude entre este 'refran' e mais os versos finais de *Nostro Senhor, que mi a min faz amar* (*Por me fazer maior coita sofrer / me faz tod' est'*, e *non me quer matar*) coa diferenza de que nunha é Deus o responsábel e noutra o Amor. As dúas cantigas móstranse moi próximas na temática e na expresión, como se comenta no apartado da autoría e no comentario da cantiga V, neste mesmo capítulo.

Na segunda cobra, mediante o uso de recursos de 'amplificatio' como o paralelismo por sinonimia (*sobr' aqueles / aos outros*, vv. 2, 8) ou a alteración da orde dos elementos (*que ten en poder / que en seu poder ten*, vv. 2, 8) e diversos procedementos de iteración como o 'dobre' (véxase o apartado 'Artificios'), insístese nas ideas xa expostas no exordio, explicitando a comparación de igualdade entre o trovador e os outros amantes utilizando a reduplicación do verbo (*faz*, vv. 7-9).

Continuando coa tónica iterativa debullada ao longo de toda a cantiga, a terceira cobra ábrese con idénticas palabras que a anterior, producindo o 'dobre' (*porque sei*, vv. 7, 13), para introducir unha nova idea, a imposibilidade de conseguir o favor da dona coa mediación de Amor, expresado mediante a 'intensificatio' repetitiva *nunca / nulha sazon*, e fiado polo hipérbato (vv. 13-14). Finaliza a cantiga coa referencia a Deus e a un auditorio plural, quizais un grupo de amigos, tentando xustificar de novo o seu drástico desexo e facendo referencia ás razóns expostas por medio do 'dobre' (*por én*, vv. 9, 15).

En conxunto, salientan na cantiga as numerosas referencias pronominais á primeira persoa, a voz poética (*Per mí, sei eu, me faz, que me matasse, por me leixar, non me quer matar* (I), *sei eu, com' a mí, me fora ben, Que me matasse, por me leixar, non me quer matar* (II), *si Deus me perdon, que me matasse, por me leixar, non me quer matar* (III), subliñando a importancia capital que ten o namorado sufridor nesta cantiga.

⁷⁸ Véxase a cantiga V, onde o responsábel da 'coita' é Deus pero a situación é moi similar.

O Amor divinizado

Segundo o profesor Martínez Pereiro, é especialmente en textos tardíos onde se encontra a figura do Amor en substitución da de Deus como ente responsábel da relación amorosa entre o trobador e a *senhor*, mais normalmente como un desdobraemento do mesmo, sen entidade propia⁷⁹. Suxeríamos antes en nota a consulta da cantiga *Nostro Senhor, que mi a min faz amar*, editada no presente traballo, onde é notoria a semellanza da situación presentada (que mesmo é expresada mediante similares palabras), salvante que o motor da mesma non é Amor, senón Deus. Esta identificación ocorre tamén noutras cantigas onde conviven as dúas figuras⁸⁰, como *Estes meus olhos nunca perderán*, de Joan Garcia de Guilhade⁸¹ onde se afirma *E nunca ja poderei aver ben, / pois que Amor ja non quer, nen quer Deus* (vv. 13-14); ou en *Por vós, senhor fremosa, pois vos vi*, de Martin Moxa⁸² en que o namorado é forzado a dúas bandas por Deus e Amor a sufrir 'coita' pola *senhor*.

Por vós, senhor fremosa, pois vos vi
me faz viver coitado sempr' Amor
(...)
por vós, senhor, a que Deus por meu mal
me vos tan muito ben conhecer fez⁸³.

Porén noutras cantigas, máis raras, opóñense maniqueamente ocupando quer un quer o outro o papel malvado e o bondadoso, como sucede en *Meus amigos, muito me praz d' Amor*, de Fernan Velho, onde atopamos:

Meus amigos, muito me praz d' Amor
que entend' ora que me quer matar,

⁷⁹ Neste sentido apunta "a nota marxinal anónima en letra do século XVI á cantiga *D' este mundo outro ben non querria* (A 130 / B 251 [B 148, 4]) de Roi Queimado, en que o trecentista 'Deus' é sistematicamente substituído polo quíñentista 'Amor'" (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996: 53, e nota nº 20).

⁸⁰ Certo é que no verso décimo quinto desta cantiga hai unha referencia a Deus, *si Deus me perdon*, pero dentro dunha expresión fixa, estereotipada, a máis frecuentemente utilizada no corpus (con cento sete ocorrencias, sempre no segundo hemistiquio e polo tanto en posición de rima -véxase SÁEZ / VIÑEZ, 1995: 265-266); por iso non se pode afirmar que Deus e Amor convivan neste texto, pois o Amor é un personaxe activo e Deus, un referente pasivo.

⁸¹ Tratamos someramente esta cantiga no 'Oitavo grupo' do capítulo I, para confirmar a autoría de Guilhade.

⁸² Achegámonos á obra deste autor no 'Décimo terceiro grupo' do capítulo I.

⁸³ *Por vós, senhor fremosa, pois vos vi*, vv. 1-2, 13-14.

pois mi-a mí Deus non quis nen mia senhor,
a que roguei de me del emparar⁸⁴.

E aínda en *Nostro Senhor, como jazco coitado* de Martin Soarez onde o namorado se queixa perante Deus de que Amor *tolhe-me vós, a que non sei rogar / pola mia coita, nen vo-la mostrar* (vv. 5-6); un último exemplo achámolo en *Quexei-m' eu destes olhos meus*, de Joan Garcia de Guilhade, onde promete amar por sempre os seus *olhos* e Deus, que lle fan ver a *senhor*, e queixarse de Amor, que lle fai sempre mal e non lle dá máis que 'coita'.

A 'morte de amor'

O 'topos' da 'morte de amor' que vemos nestes versos é un dos máis estendidos na lírica galego-portuguesa, como xa subliñaron Carolina Michaélis⁸⁵ ou Giuseppe Tavani⁸⁶. O trovador Roi Queimado foi obxecto dunha polémica trobadoresca polo uso e abuso deste motivo⁸⁷ na cal participaron Pero Garcia Burgales e Joan Garcia de Guilhade, dous dos trobadores máis ilustres que frecuentaron a corte alfonsoí nos anos corenta⁸⁸; na cantiga *Roi Queimado morreu con amor*, Burgales acusa Roi Queimado de acabar resucitando cada vez que morre, polo cal opina con retranca que xa non debe de temer á morte, mentres que Joan Garcia de Guilhade afirma en *Quantos an gran coita d' amor* que prefire vivir que morrer de amor, o cal suscita a resposta de Queimado en *Preguntou Joan Garcia*, revelando o nome da amada: *Guiomar Afonso Gata / é a dona que me mata* (vv. 5-6, 11-12, 17-18).

Esther Corral ten estudado a ocorrencia no corpus de *morte*, *morrer*, e *matar* coas súas variacións léxicas, contabilizando máis de oitenta cantigas só no *Cancioneiro da Ajuda* que inclúen estas formas; se ben *morrer* se converte en case sinónimo de *amar*⁸⁹,

matar, en cambio, configúrase, salvando as distancias sémicas que diferencian ambos termos, como o vocábulo semanticamente máis marcado para transmitir o concepto de

⁸⁴ *Meus amigos, muito me praz d' Amor*, vv. 1-4.

⁸⁵ MICHAÉLIS, 1990, II: 351.

⁸⁶ TAVANI, 1988b: 125.

⁸⁷ Pode consultarse o estudo de Saverio Panunzio (PANUNZIO, 1971), e dunha perspectiva máis benévola, VILHENA, 1977. Máis recentemente, baixo unha interpretación en clave irónica ou humorística, temos os traballos de Carlos Pérez Varela (PÉREZ VARELA, 1993), e Attilio Castellucci (CASTELLUCCI, 2004, especialmente: 339-340).

⁸⁸ CORRAL, 2004: 262.

⁸⁹ BELTRÁN, 1995: 49.

morte, ocupando en bastantes ocasións o baleiro sémico deixado por morrer para enfatizar o concepto da morte e da causa desa morte⁹⁰.

Segundo esta investigadora, o axente que mata o trovador é o Amor na maioría dos casos (en catorce ocasións), igual que se nos presenta na cantiga en estudo e tamén en *Meus amigos, muito me praz d' Amor*, de Fernan Velho, citada anteriormente, ou en *Pois naci nunca vi Amor*, de Nuno Fernandez Torneol, onde o namorado pide á *senhor* que o protexa do *matador*; pero tamén a *senhor* pode matar, como se ve en *En grave dia, senhor, que vos vi*, de Joan Soares Coelho⁹¹, onde o namorado advirte á dona que se el morre, ela será acusada pola xente de *traedor*. En terceiro lugar, Deus pode exercer así mesmo o papel executor, parellamente ao rol que desenvolve Amor nesta cantiga que nos ocupa, como vimos na citada *Nostro Senhor, que mi a min faz amar*, que tamén atribuímos a Joan d' Avoin⁹² onde a divindade actúa impelida polo desexo de vinganza, na opinión do namorado (véxase a cantiga V). Outros axentes da morte menos comúns son o propio amante, e tamén os 'miscradores' ou 'cousidores' coas súas faladurías⁹³ (véxase a cantiga IV).

Esther Corral deduce que os autores que conceden un valor máis destacado a *matar* están ligados cronoloxicamente por desenvolveren a súa actividade poética a mediados do século XIII (Joan Perez d' Avoin, Joan Soares Coelho⁹⁴, Fernan Velho, Martin Soares, Pero Garcia Burgales, Nuno Fernandez Torneol, ou Roi Paez de Ribela), e literariamente "polos seus xogos conceptuais e a súa retórica virtuosa e complexa"⁹⁵.

'Coita' e morte

'Viver en coita' é peor que a morte; é este un paradóxico motivo que, en palabras de Vicens Beltrán, de tanto que se repetiu, deixou de ser operativo:

⁹⁰ CORRAL, 2004: 266.

⁹¹ Véxase o 'Cuarto grupo' do capítulo I, onde se analiza e xustifica a atribución a Coelho desta e outras cantigas.

⁹² Véxase V, neste mesmo capítulo, e no apartado da autoría, a xustificación da atribución a Joan d' Avoin.

⁹³ CORRAL, 2004: 269-272.

⁹⁴ Esta autora destaca a traxectoria paralela destes dous poetas, pois ambos os dous "viaxan a Italia, permanecen algún tempo en Castela e máis tarde xa se instalan na corte de Afonso III" (CORRAL, 2004: 265).

⁹⁵ CORRAL, 2004: 276.

A idea de que non existe outra saída ó desamor cá propia morte, e de que esta sería preferíbel a tal sufrimento está, probabelmente, entre os motivos máis repetidos, ata o punto de que deixou de ser sentido como unha hipérbole da dor⁹⁶.

Neste sentido, outros autores como Pero Garcia Burgales declaran *ca podera perder / vedes qual coita per morrer log' i: / a coita de quantas Deus fez maior, / en que eu vivo polo seu amor*⁹⁷. Don Denis concentra este motivo nunha fermosa cantiga declarando *En gran coita, senhor / que peor que mort' é / vivo per boa fé*⁹⁸. Mais Joan Soarez Somesso arremete mordazmente contra esta actitude: *Non tenh' eu que coitados son / (...) / aqueles (...) / e que teen atal razon / que poden sa coita perder / qual deles quer, quando morrer, / por que non morre log' enton?*⁹⁹, dubidando da sinceridade dos que din sofrer 'coitas' tan descomunais. M^a do Céu Ferreira interpreta que

Au fond, ce à quoi se heurte le *trovador* ce sont les limitations de son propre désir, signifié par *desejar* et *rogar* renvoyant à l'absence de réciprocité amoureuse de la part de sa dame bien aimée¹⁰⁰.

E na opinión de Elvira Fidalgo,

a morte era desexada porque, entendida como proba última de amor, era a única que a dama podía aceptar con agrado:

Senhor fremosa, vejo-me morrer;
e a mí praz, e mui de coração,
co' a mia mort' , assi Deus me perdon!
por aquesto que vos quero dizer :
moiro por vós, a que praz, e mui' én
*de que moir' eu, e praz a min por én*¹⁰¹.

De todas as formas, antes de chegar á morte, son moitos e variados os efectos que a

⁹⁶ BELTRÁN, 1995: 49.

⁹⁷ *Se eu a Deus mal mereci*, vv. 17-20.

⁹⁸ *En gran coita, senhor*, vv. 1-3.

⁹⁹ *Non tenh' eu que coitados son*, vv. 1-7.

¹⁰⁰ FERREIRA BASEILHACH, 2000: 447.

¹⁰¹ FIDALGO, 1997: 192.

'coita' exerce sobre o namorado, que pasan pola perda do sono (*senhor, en tal ora vos vi / que nunca dormi nada*¹⁰²) ou a loucura¹⁰³ (*ca perço o sén / poi' -la non vejo*¹⁰⁴). A morte, para Souto Cabo, só chega ante a imposibilidade da contemplación da *senhor*¹⁰⁵.

É conveniente destacar que este 'topos' estrutural da 'cantiga de amor', é un campo literario no cal se pode notar certa evolución conforme avanzamos nas coordenadas cronolóxicas da escola trobadoresca, do mesmo modo que acontece con outros motivos como o do 'eloxio da dona' ou a 'disputatio cum Deo' (véxase o comentario á cantiga V). En palabras do profesor Resende de Oliveira,

João Baveca, um trovador galego presente na corte de Afonso X, queixa-se amargamente, numa das suas cantigas, de amor, da banalização da coita amorosa provocada pelos que, não amando, juravam morrer pela dama:

Os que non aman, nen saben d' amor,
fazem perder aos que amor an.
Vedes porque: quand' ant' as donas van,
juran que morren por elas d' amor,
e elas saben pois que non é 'ssi;
e por esto perç' eu e os que ben
lealmente aman, segundo meu sén¹⁰⁶.

Nesta mesma dirección, a profesora Elvira Fidalgo¹⁰⁷ sostén que cara a fins do século XIII pode ser identificado un grupo de trobadores que, se ben non chegan a vivir plenamente o 'joi' provenzal, si que rexeitan claramente a 'coita'. Contra a tónica da terminoloxía ligada ao sufrimento do paradoxo *ca moir' e praze-m' én*, como *temor, pesar, mal, morte, morrer, sofrer, ensandecer*, e outros que aparecen na maioría dos cultivadores da 'cantiga de amor' tradicional, aparecen nestes autores novos termos de campos semánticos diferentes como *alegre, ledó, lezer, sabor, viço, conforto, prazer*, como se ve, entre outras, na cantiga de Roi Fernandiz *De gran coita faz gran lezer*, onde a 'coita' desaparece borrada pola alegría da volta

¹⁰² *Tan muito vos am' eu, senhor* de Pero da Ponte, v. 12.

¹⁰³ Para un estudo aprofundado deste motivo, consúltase MUSSONS, 1991. Véxase así mesmo a cantiga VII, onde se estuda o seu desenvolvemento no corpus trobadoresco.

¹⁰⁴ *A guarir non ei per ren* de Roi Paez de Ribela, vv. 3-4.

¹⁰⁵ SOUTO CABO, 1993: 37. Pódese ver unha descrición dos efectos da 'coita' nas páxinas 36-40. Véxase tamén unha aproximación ao desenvolvemento deste motivo na cantiga VII.

¹⁰⁶ OLIVEIRA, 2001: 121.

¹⁰⁷ FIDALGO, 1994.

da *senhor*. A firme esperanza de *aver ben*¹⁰⁸ da dona fai mudar pois nestes autores a temática e o vocabulario, como se pode observar en *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, de Martin Moxa, onde a alegría, o optimismo e a confianza nun futuro amoroso favorábel invaden a cantiga¹⁰⁹, na que podemos ler versos tan fóra do habitual como

Gradesc' a Deus que mi deu tal senhor
e tan de boo prez e que tan muito val
e rogo-lhi que nunca deste mal
me guaresca, nen m' empare d' Amor,
ante mi dê sempre poder e sên
de a servir, ca est' é o meu ben
e aquest' é meu viço e meu sabor¹¹⁰.

En palabras desta investigadora,

A *esperança*, o *esforço* ganan a batalla á *coita*, catapultando con esa victoria ós partidarios do amor por riba dos *coitados* (...), nunha posición que permite o desprezo dos outros membros da escola galego-portuguesa que, aletargados nuns tópicos manidos, só saben fazer cantigas de desamor, convertindo un canto en lamento:

por én faz mal, quant' é meu conhocer,
o que trist' é, que sempre cuida mal,
ca un pobre ledado mil tanto val
ca rico triste en que non á prazer.

(Johan Ayras, J. L. Rguez., 19, vv. 19-21)

Pola súa desesperación non merecen máis que as maldicións dos que loitan (...) porque, ó final, en cuestións de amor, nada hai máis inútil que deixarse morrer: "*morren ced' e fica todo aca*" (Johan Ayras, J. L. Rguez, 19, v. 10)¹¹¹.

Así pois, vemos como as conclusións de António Resende de Oliveira e de Elvira Fidalgo se complementan, demostrando máis unha vez que o xénero da 'cantiga de amor' non

¹⁰⁸ Esta expresión é sinónima do amor correspondido en autores como Don Denis, Airas Nunes, Joan Airas, ou Martin Moxa (FIDALGO, 1994: 76).

¹⁰⁹ No 'Décimo terceiro grupo' do capítulo I abordamos someramente a obra de Martin Moxa.

¹¹⁰ *Ben poss' Amor e seu mal endurar*, vv. 8-14.

¹¹¹ FIDALGO, 1994: 77.

permaneceu estático durante os anos de actividade da escola trobadoresca, senón que experimentou unha evolución.

O que con máis lexitimidade poderíamos confirmar é o desexo explícito dalgúns membros tardíos desta escola de rompe-los moldes en que estaba encaixada a lírica amorosa peninsular. Cansos, seguramente, de tópicos gastos e pouco efectistas, buscaron outros que atoparon na outra punta da madeixa e que, no medio daquela monotonía, resultaban completamente orixinais –aínda que fosen xa de segunda man– porque representaban unha actitude no poeta completamente innovadora con respecto á actitude *coitada* que os mantiña a todos á beira da morte¹¹².

NOTAS

v. 1: Paxeco / Machado escriben o *Amor*, contra a lectura que ofrece claramente o manuscrito.

v. 2: Paxeco / Machado e Michaëlis prefiren acabar o verso con vírgula; nós optamos polo punto e vírgula para mellor marcar a oposición existente entre este verso e o que segue.

v. 4: Paxeco / Machado, quizais por engano, omiten o segundo *que*, e finalizan o verso con dous puntos que consideramos superfluos, igual que Michaëlis.

... *i*: Este adverbio (do lat. *ibi* ou *hic*) pode indicar un lugar físico ou discursivo, adoptando neste último caso o significado de "com relação a, a respeito de", segundo Michaëlis, quen apunta ademais a posibilidade de interpretar a expresión *a i* (do lat. *habet ibi*) de forma similar á francesa *il y a*¹¹³, 'hai', en sentido temporal, que aquí acaería moi ben.

... *ouvera sabor*: A expresión *aver sabor* (do lat. *habere e sapor*) equivale a 'agradar', pois *aver* é sinónimo de 'ter' e *sabor* significa "gosto, prazer".¹¹⁴

vv. 5, 11, 17: Paxeco / Machado colocan vírgula tras da conxunción adversativa, desnecesaria tanto na nosa opinión como na de Michaëlis.

... *leixar*: O verbo *leixar* (do lat. *laxare*), evoluiu modernamente á forma *deixar*, que recolle todas as acepcións da forma antiga. Segundo Michaëlis, *leixar* é a única forma arcaica, e *deixar* xorde no século XV "subindo como tantas outras, da boca do vulgo. Vêm -a meu ver-

¹¹² FIDALGO, 1994: 77-78.

¹¹³ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 44.

¹¹⁴ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 12, 80.

de *delaxare*". O seu significado é moi próximo do "consentir" proposto por esta investigadora¹¹⁵, aínda que neste contexto recolla así mesmo algún matiz de "abandonar", outra acepción do verbo.

v. 8: Paxeco / Machado, como veñen facendo en casos semellantes, transforman a cláusula de relativo especificativa en explicativa por medio dunha vírgula.

vv. 9, 15: ... *por én*: O pronome *én* (do lat. *inde*) é a forma abreviada de *ende*, e segundo Michaëlis "equivalente do genitivo de um pronome demonstrativo neutro". Significa "por esta razón, por este motivo, por isso"¹¹⁶.

v. 10: Paxeco / Machado regularizan os dous puntos antes do 'refran' en todas as cobras; nós pensamos que a puntuación precedente ao 'refran' non debe ser a mesma en todas as estrofas.

... *entendi*: O verbo *entender* (do lat. *intendere*, de *in* + *tendere*, 'tender, estender') significa "comprender, perceber, (...), reparar em alg. c.", segundo Michaëlis¹¹⁷, mais pensamos que concretamente aquí acae mellor o segundo sinónimo, referíndose a 'adquirir coñecemento de algo polo oído'.

vv. 13-14: Consideramos redundante a presenza de dúas expresións adverbiais sinónimas na mesma cláusula, de aí que, concordando esta vez con Paxeco / Machado, separemos a locución adverbial temporal do resto da cláusula, conferíndolle así un valor reiterativo. Michaëlis non coloca vírgula neste lugar.

... *sazon*: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga II.

v. 15: A profesora alemá xulga conveniente colocar a invocación á divindade entre signos exclamativos.

v. 16: Michaëlis prefire colocar vírgula antes do 'refran'; nós consideramos neste caso a necesidade dos dous puntos para marcar o carácter explicativo e unitario do mesmo con respecto ao corpo da cobra, a diferenza do que ocorría nas estrofas anteriores onde aparecía ligado sintacticamente a el.

¹¹⁵ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 47.

¹¹⁶ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 33.

¹¹⁷ FERREIRO, 1997, II: 81.

per boa fe desqueo entendi
ue me mataste mais por me
Por que sei ben que nunca prenderei
da prazer per el nulla sazon
por en guerra si d's me perdon.
o que uos digo por esto que sei
ue me mataste mais por me.

Dizen mias gentes por :

que non toley. a gran sazon :

maraullan sen. mais non salen

de mia fazenda ten. ca se l'e souberren

o que eu sei. maraullar syam lo

go per mi. de como uiu e de como

uiu. e se mais uiuer como uiueri.

ais nono salen nen lle lo direi
en quanteu uiua ia p neu sen
mais calarme con qnto mal me uen
e sempre assi mia coita soffrirei
ca eu non quero mia coita dizer
a quen sei ben ca non mia de por
consello mais do que meu hy porrei.

Eo consello ia o eu hy fillei
que eu hy porrei assi me con uen
morrer coitado como morre quen
non ha consello comogeui non ey

e esta morte mellor me sera
ca de uiuer na conta que no a
par nena ouue nunca eu o sei.
Emellor est e mais sera meu ben
de morrer cedo e no saberen quen
e por quen moir e que semp neguei.

uitos uegu que lle fazem de

mi. salteadores queo non son de pra

neno foron nunca neno seran

e pois que eu deles estou assi. on

salen tanto que possan saber. qual

est a dona que me faz morrer.
Ea sempre meu de tal guisa guande
que non souberren meu mal ne meu ben
e fazem soa salteadores en
mais pero curam saber quant eu sei
on salen tanto que p. f.

Digarandando quis oque quisser
ca me sei eu como deles estou
ben grad a d's que mendo assi guandou
que se saquesto p mi no souber
on salen tanto. q. p. f.

Emuito salen se nunca saber
o p mi poden nen p l eu dizer.

fol 46 v
col a

D izen mias gentes por :

que non trobey. a gran fazon τ

marauillan fen. mais non faben

de mia fazenda ren.ca fe bẽ foubefen

o que eu fei. marauillar fyam lo

go per mi. de como ufu é de como

uiu. τ fe mais ufuero como ufuereí.

(m) ais nono faben nen lle lo direi

en quanteu ufua ia p neũ fen

mais calarmeí con q̃nto mal me uen

τfempraſſi mia coita foffrerei

ca eu non quero mfa coita dizer

aquen fei ben ca non mia de poer

confello mais do que meu hỹ porrei.

Eo confello ia o eu ~~hỹ~~ fillei

que eu hỹ porrei caſſi me con uen

morrer coitado como morre quen

non ha confello comogeu non eỹ

col b

τ eſta morte mellor me fera

ca de uiuer na coita que nõ a

par nena ouue nunca eu o fei.
Emellor eſt é mais ſera meu ben
de morrer çedo e nõ ſaberen quen
tpor quen moír é que ſemp̃ neguei.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 108-109.

Variantes: v. 1, *Dizen*; v. 8, *Mais*; v. 22, *E mellor*; v. 23, *é*; v. 24, *tpor*.

IV

- Dizen-mi as gentes por que non trobei
 á gran sazón e marabilhan-s' én;
 mais non saben de mia fazenda ren,
 ca, se ben soubessen o que eu sei, 60
 5 maravilhar-s' -ían logo per mí
 de como viv' e de como vivi,
 e, se máis viver, como viverei.
- Mais non o saben nen lle-lo direi, 65
 enquant' eu viva, ja *per* neun sén;
 10 mais calar-m' ei con *quanto* mal me ven,
 e sempr' assi mia coita sofrerei;
 ca eu non quero mia coita dizer
 a quen sei ben ca non mi á de poer 70
 consello máis do que m' eu i porrei.
- 15 E o consello ja o eu filhei
 que eu i porrei, c' assi me conven:
 Morrer coitado, como morre quen
 non á consello, com' oj' eu non ei. 75
 E esta morte melhor me sera
 20 ca de viver na coita que non á
 par nen a ouve nunca, eu o sei.
- E melhor est, e máis sera meu ben
 de morrer cedo e non saberen quen 80
 é por quen moir' e que sempre neguei.

VARIANTES

Gráficas: v. 5, *marauillar fy am*; v. 11, *loffrerei*; vv. 14, 16, *hy*; v. 18, *ha*; *comogeu*; v. 23, *çedo*.

Interpretativas: v. 8, para a inicial *m* usouse tinta clara e letra minúscula; v. 15, ~~hy~~, indicando a súa anulación; v. 24, *tpor*. Os versos da 'fiinda' non gardan espazo entre si para a notación musical, do cal se deduce que non terían melodía propia¹¹⁸.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 183; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1589; VASCONCELOS, 1923: 24-25; LPGP, nº 75, 7.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 75, 7 ?; nº 157, 16 (?); D'HEUR, 1975a, nº 290.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de meestria'. Tres cobras unisoantes, con rima c singular, e unha 'fiinda' de tres versos.

Artifícios

'Coblas capcaudadas', I-III, 'capfinidas', II-III e 'capdenals', vv. 3, I, II. 'Mozdobre', *vivi / viverei* (vv. 6, 7), *pøer / porrei*, vv. 13-14. Palabra volta¹¹⁹, *sei* (vv. 4, 21), *quen* (vv. 17, 23). Rima derivada, *vivi / viverei* (vv. 6, 7), *direi / dizer*, (vv. 8, 12), *poer / porrei* (vv. 13, 14), *ei / á* (vv. 18, 20). Paralelismo vv. 19, 22-23.

Rítmica

A cantiga presenta unha forte tendencia á tonicidade das cuartas sílabas, tanto no seu corpo como na 'fiinda'. A segunda cobra tende a presentar ademais acentos secundarios nas terceiras e sextas sílabas, mentres que na terceira estrofa estes recaen nas segundas, sextas e oitavas sílabas. A 'fiinda' presenta, ademais das cuartas, as terceiras como sílabas tónicas, e con acentuación secundaria as sextas e oitavas.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a) + 10b 10b 10a

I	ei	en	i
II			er
III			a
IV			

¹¹⁸ Véxase a este respecto RAMOS, 1984: 18-22.

¹¹⁹ Véxase FERRARI, 1993c.

COMENTARIO

A xente pregúntalle estrañada ao trobador por que leva tanto tempo sen trobar, pero el opina que, se esas xentesoubesen cal é a súa situación real, se estrañarían de que aínda siga con vida (I). Mais el non pensa dicirlles nada e sufrir a súa 'coita' en silencio, pois nada había de gañar contándoo (II). Declárase decidido a morrer, que sempre será preferíbel a vivir en semellante 'coita' (III). Decididamente, pensa que o que máis lle convén é morrer cedo e que ninguén saiba por quen morre de amor (IV).

Comeza a cantiga cunha contraposición entre a opinión das *gentes*, exposta por medio dunha interrogación indirecta, e a resposta esquiva do trobador que pon de manifesto a ignorancia dos que preguntan sobre a vida del e o seu propio desinterese por informalos (vv. 1-3); a seguir, mediante o políptoto *maravilhan-s' én / maravilhar-s' ian* (vv. 2, 5), o trobador explica cal sería a reacción desas mesmas *gentes* se coñecesen a verdade, empregando outro políptoto (*soubessen / sei*, v. 4), pois quedarían aínda máis abraiadas ao velo con vida a pesar da 'coita' que sofre, o cal aparece expresado por medio dun 'mozdobre' e unha serie poliptótica esta vez temporalmente completa (*viv' e / vivi / viver / viverei*, vv. 5-6) fiada nun polisíndeto acumulativo, que non deixa posibilidade temporal ningunha de realización da acción.

A segunda estrofa comeza coa insistencia na necesidade de preservación do segredo amoroso (*non o saben / nen lhe-lo direi / enquant' eu viva / per neun sén / calar-m' ei con quanto mal me ven*, vv. 8-10), resultando reforzada esta insistencia pola acumulación de negacións (*non / nen / neun*). No final do verso décimo non pasa desapercibido o xogo de palabras *mal me ven*, que fonicamente crea un efecto antitético en aparencia debido aos paronomasticamente próximos *ven* e 'ben'¹²⁰. A continuación, o poeta continúa incidindo no desesperada que resulta a súa situación irresolúbel, utilizando esta vez as reduplicacións simétricas para remarcar o cerne do problema, *mia coita* (vv. 11, 12), e o 'mozdobre' *poer / porrei* para introducir a idea do *conselho* que esas *gentes* lhe poderían dar, pero que non había de ser mellor que o do propio namorado, comparación expresada por medio dun circunloquio

¹²⁰ Sobre os usos paronomásticos na lírica trobadoresca véxase MARTÍNEZ PEREIRO, 2004.

amplificador que transmite a desconfianza do namorado na opinión dos demais, que acaba desprezando (vv. 13-14).

No inicio da terceira cobra recupérase o termo *conselho* que fai de ponte coa estrofa anterior; o trobador asegura ter tomado a determinación que máis lle convén: a morte. Tras dunha serie de políptotos (*morrer / morre*, v. 17; *á / ei*, v. 18) e comparacións que mostran a desesperación do namorado (vv. 17-18; 19-21), de seguido este parece dubidar da firmeza da súa determinación afirmando comparativa e poliptoticamente que morre como *quen non á conselho com' oj' eu non ei* (v. 18), retomando a 'intensificatio' negativa (*non / non*); para finalizar a cobra, o poeta declara preferir a morte antes que vivir en 'coita'¹²¹, mediante un oxímoro a modo de nova comparación (vv. 19-20) seguido polo políptoto (*á / ouve*) e a hipérbole que serven para caracterizar a 'coita' como a maior que existe nin existiu, e retomando o recurso da 'intensificatio' negativa *non / nen / nunca* (vv. 20-21), para rematar este clímax retórico.

Na 'fiinda' establécese o anticlímax e aparece a sosegada reflexión final que recolle as conclusións do anterior caos mental; úsase máis unha vez o políptoto (*é / sera; morrer / moir' e*, vv. 22-24), fiado polo polisíndeto copulativo, para reafirmarse na conveniencia da decisión tomada: morrer canto antes para así esconder ante a xente a verdadeira razón da súa morte. Ponse logo de manifesto o poder dos maldicentes, que poden chegar a inducir o namorado á morte. Hai que sinalar a semellanza temática coa cantiga que segue a esta no folio avulso que as contén, *Muitos vej' eu que se fazen de m' de Joan d' Avoin*, na cal se insiste no motivo dos 'curiosos' e da preservación do segredo amoroso.

Trovar e amar

O namorado expresa o seu amor pola dona trobando, mediante cantares en que a louva ou expresa os seus sentimentos, facendo o posíbel por agradala, polo cal a identificación entre *trovar* e *amar* é automática¹²²; a profesora Elvira Fidalgo, nun interesante estudo sobre a 'coita' do namorado desde a perspectiva feminina das 'cantigas de amigo'¹²³, constata que son

¹²¹ Véxase o comentario da cantiga III neste mesmo capítulo, onde se trata do desenvolvemento deste motivo dentro do corpus da 'cantiga de amor'.

¹²² Para aprofundar no léxico relativo ao proceso de produción literaria, especialmente na diferenciación entre *trovar*, *travar*, *fazer cantar*, *cantar* e *dizer cantar* na lírica galego-portuguesa e os seus equivalentes na lírica occitana pódese ver MUSSONS, 1993.

¹²³ FIDALGO, 1997.

numerosos os cantares en que o trobador se defende dos que aseguran que troba por oficio ou por gusto, mentres el afirma que o fai porque está namorado. En *Senhor, dizen-vos por meu mal*, de Don Denis, ante as faladurías da xente, o namorado rebate:

Senhor, dizen-vos por meu mal
que non trobo con voss' amor,
mais ca m' ei de trobar sabor;
(...)
se eu trobo por m' en pagar,
*mais faz-me voss' amor trobar*¹²⁴.

Outro tanto ocorre en *Con coitas d' amor, se Deus mi perdon*, onde Joan Airas é acusado de que os seus cantares teñen escasa calidade por seren demasiados, cousa que el rebate equiparando a súa cantidade ao tamaño da 'coita' que sente:

Con coitas d' amor, se Deus mi perdon,
trob' , e dizen que meus cantares non
valen ren porque atan muitos son;
mais muitas coitas mi os fazem fazer,
e tantas coitas, quantas de sofrer
ei, nonas posso en un cantar dizer.
(...)
Ca, se cuidar i ja mentre viver,
ben cuido que as non possa dizer¹²⁵.

A profesora Elvira Fidalgo, constata que a 'coita' pode ser causa da falta de inspiración do trobador e mesmo pode chegar a impedirille compoñer, o cal provoca o desacougo da dona, que se queixa de que o seu amante xa non escribe por ela,

e que se preocupa máis porque pode deixar de ser a protagonista de certas cancións (... *vos non oí ja cantar fazer, / nen loar m' nen meu bon parecer*¹²⁶) que polo sufrimento do amigo:

¹²⁴ *Senhor, dizen-vos por meu mal*, vv. 1-6.

¹²⁵ *Con coitas d' amor, se Deus mi perdon*, vv. 1-6, 19-20.

¹²⁶ *Par Deus, amigo, non sei eu que é*, vv. 8-9.

Par Deus, amigo, non sei eu que é
mais muit' á ja que vos vejo partir
de trobar por mí e de me servir,
mais ùa destas é, per boa fe:
ou é per mí, que non vos faço ben,
ou é sinal de morte que vos ven.

(Johan Airas, 63, 55, 1-6)¹²⁷

Martin Moxa, en *Algũa vez dix' eu en meu cantar*¹²⁸, manifesta a súa preocupación porque a xente di que como xa non *troba*, xa non *ama*, e el non quere que se pense que anda falto de amor, pero tampouco lle interesa facer pública a verdade,

Ca senhor ei que me ten en poder
e que sabe que lhe sei ben querer;
(...)
E se trobar, sei ca lhe pesará,
pois que lhe pèsa de lhe querer ben;
(...)
por én non trobo, ca non m' é mester,
mais que non am' , esto nunca sera!
(...)
mais se mia coit' eu mostrar e disser,
pois i pesar a mia senhor fazer,
coit' averei que par non avera.

E de tal coita, enquant' eu poder,
guardar-m' ei sempr' ; e o que sèn ouver,
pois lo souber, nunca m' én cousirá¹²⁹.

Esta cantiga mantén certas semellanzas coa que estudamos; por unha banda polo feito de as dúas deixaren translucir a idea de que o máis importante para o trobador non é *trobar* ou non *trobar*, senón a opinión que a xente teña sobre el, sobre por que *troba* ou por que deixa de

¹²⁷ FIDALGO, 1997: 193.

¹²⁸ No 'Décimo terceiro grupo' do capítulo I xustificamos a atribución desta e outras cantigas a Martin Moxa.

¹²⁹ *Algũa vez dix' eu en meu cantar*, vv. 12-13, 15-16, 20-21, 26-31.

trobar ; en ambos os casos, os trobadores queren agachar a verdade e que a xente non saiba o que lles sucede, que sofren 'coita de amor' e por quen a sofren, aínda que os dous acaban revelando a razón do seu sufrimento (Martin Moxa desde a segunda estrofa e o noso Joan Perez d' Avoin na 'fiinda'), pero por suposto, mantendo o segredo sobre a identidade da causante da 'coita'.

As gentes e o segredo

O rol que en determinadas cantigas, como na presente, poden xogar os maledicentes, os criticóns, as *gentes* que queren saber detalles íntimos da vida do namorado, os denominados 'miscradores' ou 'cousidores' poden exercer unha importante influencia no proceso amoroso, e literariamente no desenvolvemento temático da 'cantiga de amor'.

Mercedes Brea no seu estudo sobre esta figura, destaca que os personaxes secundarios a quen se dirixe o trobador se sitúan fóra do marco que supón a "campana de cristal que envuelve y aísla a los amantes"¹³⁰. Desempeñan habitualmente un papel secundario, a non ser que se tomen como punto de referencia da dor do namorado, como acontece na presente cantiga, onde a actuación das *gentes* (*Dizen-mi as gentes por que non trobei / á gran sazón e maravilhan-s' én*, vv. 1-2) é a causa directa da morte do trobador, pois acaba tomando a decisión de morrer para preservar o segredo e que eles sigan sen saber a razón de por que non *troba* (... *sera meu ben / de morrer cedo e non saberen quen / é por quen moir' e que sempre neguei*).

Outras ocasións en que estas figuras adquiren relevancia é cando se require a súa colaboración como intermediarios, unha vez que se implorou sen resultado á *senhor*, Deus e Amor. Así o expresan Fernan Gonçalvez de Seabra en *Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse* e Diego Moniz en *Se soubess' a mia senhor como m' a mí prazeria*:

E se lhi fossen dizer com' eu esto dizia,
logo sei que mia senhor por min demandaria¹³¹.

Pero poucas veces surte efecto a estratexia e é raro que se acade o obxectivo

¹³⁰ BREA, 1992: 169.

¹³¹ *Se soubess' a mia senhor como m' a mí prazeria*, vv. 6-7.

proposto. Noutras situacións cumpren a función de corifeo xulgador, pois o namorado aduce fronte á *senhor* que se el chegase a morrer, a opinión das gentes sobre a dona sería moi negativa (*diran que vós me matastes, senhor*), ninguén considerará o seu comportamento correcto, e ademais, que responderá ela se lle preguntan por que o deixou morrer? Mesmo lle aconsellarán, aínda que el non o acepte, que cambie de *senhor*, xa que esta se mostra tan sumamente cruel contra o namorado¹³².

É frecuente que, ante a indecisión, o 'coitado' queira pedir *conselho*, motivo que atopamos na cantiga en estudo. Unhas veces a Deus, outras ao Amor, e outras ás persoas en que confía (amigos). Mais no caso desta cantiga, o sentido dese *conselho* é outro; non se trata de solicitar a participación de alguén que opine, que *ache*, ou *dê conselho*, senón que as expresións do tipo *aver, filhar, pøer, prender, non se saber conselho*,

muestran cómo ese *conselho* es más bien la decisión, la determinación, que el enamorado debe tomar a solas consigo mismo, independientemente de la opinión que hubieran podido manifestarle los demás¹³³.

Esta é a acepción que transmite a nosa cantiga. Xa que ninguén pode tomar a decisión por el, o trovador despreza a opinión dos demais e fiase só da propia (*non quero mia coita dizer / a quen sei ben ca non mi á de poer / conselho máis do que m' eu i porrei*, vv. 12-14) para finalmente decidir que o que máis lle convén é a morte (*E o conselho, ja o eu filhei / que eu i porrei, c' assi me conven: / morrer coitado*, vv. 15-17), para librarse da 'coita' e mais preservar o segredo. Actúa pois coherentemente coa 'mesura' que esixe a situación¹³⁴.

Mercedes Brea pregúntase por que é tan importante a preservación do segredo amoroso na 'cantiga de amor' galego-portuguesa¹³⁵, o certo é que o trovador ten pavor a desvendar o seu segredo, e non só polo que poida pensar a xente, senón pola reacción da

¹³² *Senhor fremosa, queria saber*, vv. 6, 12, 18; *Senhor fremosa, ja nunca sera*; *Mia senhor, quantos eno mundo son*; véxanse neste traballo numeradas como XII, X e XV, respectivamente.

¹³³ BREA, 1992: 171.

¹³⁴ A 'mesura', tanto masculina como feminina, refírese sempre á aceptación das normas (véxase o comentario da cantiga I neste mesmo capítulo onde se trata este motivo na súa vertente feminina); segundo Ana M^a Mussons "los trovadores gallego-portugueses hacen pocas referencias a la *desmesura* del namorado. Afirman que no se atreven a descubrir sus sentimientos, hablan del dolor que les produce el silencio obligado (y ésta es una de las causas de la *coita* y en consecuencia, de la locura), pero no suelen confesar sus errores" (MUSSONS, 1991: 173).

¹³⁵ Na lírica occitana, dado que a muller estaba casada e era coñecida pola súa elevada posición social, considerábase unha maneira de preservar a súa reputación, pero na galego-portuguesa ignoramos a súa condición social e estado civil (BREA, 1992: 173). Sobre esta última cuestión, véxase VILHENA, 1990.

propia *senhor*¹³⁶, tal e como manifesta Joan Nunez Camanez en *Rogaria eu mia senhor* :

Rogaria eu mia senhor
por Deus, que me fizesse ben;
mais ei dela tan gran pavor
que lle non ouso falar ren
por medo de se m' assanhar
*e me non querer pois falar*¹³⁷.

O profesor Rodrigues Lapa é da opinión de que é necesario manter o segredo polo medo ás interferencias negativas destes personaxes secundarios¹³⁸, e Giuseppe Tavani insiste na conveniencia de protexerse dos *cousidores*¹³⁹. As referencias a estes personaxes nocivos para as relacións ou pretensións amorosas son moito máis frecuentes e relevantes na lírica provenzal ou francesa; como explica Mercedes Brea,

Su función no parece ser exactamente la misma: los *lausengiers* trataban (...) de engatusar a la dama, de adularla con mentiras 'lisonjeras', probablemente buscando obtener de ella algún beneficio personal o social; los *miscradores*, en cambio, sólo intentan 'mezclarlo' con la dama, interferir sin más en sus relaciones, confundiendo los sentimientos sinceros para provocar rechazo hacia ellos. Pero el resultado es el mismo: enturbiar las relaciones¹⁴⁰.

Os poetas que na lírica galego-portuguesa incorporan este motivo, acaban maldicindo a súa intervención¹⁴¹; vexamos como mostra os versos do 'refran' de *Pois o vivo mal que eu sofro, punhei*, de Fernan Gonçalves de Seabra,

pois que eu punho sempre e' no negar,
*maldito seja quen mi o devinhar!*¹⁴²

¹³⁶ En opinión do profesor Francisco Nodar "el joven no lo da a conocer [o segredo] para evitar posibles rivalidades" (NODAR MANSO, 1985: 157), e para Giuseppe Tavani, a función do segredo é "protexer a un deles [dos amantes] do resentimento do outro" (TAVANI, 1988b: 121).

¹³⁷ *Rogaria eu mia senhor*, vv. 1-6.

¹³⁸ LAPA, 1981: 155.

¹³⁹ TAVANI, 1988b: 125.

¹⁴⁰ BREA, 1992: 176.

¹⁴¹ Joan Soarez Somesso, Fernan Garcia Esgaravunha, Pero Garcia Burgales, Roi Queimado ou Fernan Gonçalves de Seabra (BREA, 1992: 175).

¹⁴² *Pois o vivo mal que eu sofro, punhei*, vv. 5-6, 11-12.

Brea chega á conclusión de que así como nas 'cantigas de amigo' a *madre da amiga* resulta con frecuencia unha personaxe negativa, nas 'de amor', ante a falta desta figura así como dun rival declarado¹⁴³,

los maledicientes son los únicos personajes de una relativa relevancia que pueden justificar desde el exterior el sufrimiento del trovador. Ellos le causan dolor, casi la muerte, porque manchan con sus calumnias la pureza de su amor; (...) representan un motivo, un recurso, del que se puede echar mano para evitar, parcialmente al menos, la monotonía que en cierto modo supone la persistencia de ese círculo cerrado (trovador-señora) al que nos referíamos al comienzo¹⁴⁴.

É máis, para que cheguen a causar ese efecto negativo sobre o namorado, non fai falta sequera que 'calumnien', senón que chega con que 'pregunten' ou 'digan', como acontece na presente cantiga, para desestabilizar psicoloxicamente o trobador e impulsalo a tomar a fatal determinación.

NOTAS

v. 1: Leite de Vasconcelos e Michaëlis finalizan o verso con vírgula, innecesaria na nosa opinión, concordando con Paxeco / Machado.

v. 2: Os editores anteriores colocan vírgula antes da conxunción copulativa, cando, dada a presenza desta cópula, o signo de pausa resulta superfluo. Pola súa parte, Paxeco / Machado acaban o verso con vírgula, mentres que nós, de acordo cos demais editores, consideramos que cómpre unha pausa máis importante que marque a contraposición co verso a seguir.

... *sazon*: Véxase na cantiga II a nota ao verso 15.

... *maravilhan-s' én*: O verbo *maravilhar-se* (construído sobre o subst. *maravilha*, do lat. *mirabilia*) ten o significado, segundo Carolina Michaëlis, de "estar admirado, espantar-se"¹⁴⁵. O pronome *én* (véxase a nota aos vv. 9 e 15 da cantiga III), inclúe aquí o significado da preposición, e significa 'diso' ou 'por iso'.

¹⁴³ Só Fernan Velho explicita a existencia dun futuro marido no 'refran' de *Quant' eu de vós, mia senhor, receei*, vv. 5-6, 11-12, 17-18.

¹⁴⁴ BREA, 1992: 180.

¹⁴⁵ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 52-53.

v. 3: ... *fazenda*: O substantivo *fazenda* (do lat. *facienda*, xerundivo de *facere*¹⁴⁶) abranxe segundo Michaëlis, os significados de "negócio, feito, estado, situação"¹⁴⁷, sendo as dúas últimas acepcións as que mellor se encadran nesta cantiga. O profesor Ferreiro salienta o cambio semántico producido nesta palabra, "que vai pasando sucesivamente do sentido inicial de 'o que se ha de facer' a 'acción', 'negocio', despois 'bens', 'propiedade rural' e, finalmente, 'gando'"¹⁴⁸.

vv. 3-4: Mentres Paxeco / Machado finalizan o v. 3 sen puntuación, Michaëlis con punto e vírgula e Leite de Vasconcelos con dous puntos, nós preferimos unha pausa, necesaria pero suave, previa á cláusula concesiva do v. 4. Neste verso, Michaëlis prefere non colocar a condicional entre vírgulas, cousa que nós facemos de acordo cos outros editores para facilitar a comprensión do artellamento sintáctico.

Por outra banda, Leite de Vasconcelos omite *ben*, talvez por descoido, pois así deixa o verso cunha sílaba de menos; así mesmo, acentúa se quizais por gralla tipográfica.

v. 5: Paxeco / Machado escriben *maruillar* contra o manuscrito, talvez por gralla tipográfica, e acaban o verso cunha vírgula desnecesaria.

... *maravilhar-s' -ian*: Véxase a nota ao v. 2.

v. 6: Paxeco / Machado non puntúan o verso, cando cremos que é precisa unha pausa que separe os dous primeiros elementos coordinados do terceiro, concordando cos demais editores.

v. 7: Leite de Vasconcelos e Michaëlis acaban a cobra cun punto de admiración, co ánimo de insistiren no teor exclamativo xa ben patente no texto de por si.

v. 8: Os editores anteriores separan as dúas coordenadas por unha vírgula que nos parece superflua. Paxeco / Machado non puntúan o final do verso.

v. 9: Paxeco / Machado xulgan suficiente puntuar o final deste verso con vírgula, cando o carácter contrapositivo co verso seguinte parece esixir unha pausa máis marcada, tal como o consideramos os outros editores.

... *per neun sên*: O termo *sên* (do prov. *sen*, do xerm. *sinn*¹⁴⁹), significa "senso, bom-

¹⁴⁶ FERREIRO, 1997, II: 253.

¹⁴⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 37.

¹⁴⁸ FERREIRO, 1997, II: 253.

¹⁴⁹ FERREIRO, 1997, II: 317.

senso, juízo, inteligência, senso comun”, segundo Carolina Michaëlis¹⁵⁰. Aquí aparece nunha frase feita que significaría ‘de ningunha maneira’. O profesor Ferreiro lembra que

A pesar da difícil sobrevivencia e conflitivo estatus do provenzal na actualidade, esta lingua aportou numerosos vocábulos ao galego nos primeiros momentos do seu período literario, documentándose numerosos provenzalismos na lírica medieval galego-portuguesa (e en menor medida na prosa)¹⁵¹.

v. 10: Paxeco / Machado separan por medio de vírgula o complemento circunstancial do resto da cláusula, de maneira desnecesaria que mesmo dificulta a comprensión da sintaxe.

v. 11: Novamente hai disensión na puntuación final que merece o verso; así, mentres Leite de Vasconcelos coloca dous puntos finais e Paxeco / Machado vírgula, nós concordamos con Michaëlis e preferimos marcar unha pausa máis acentuada para dar paso aos versos explicativos que seguen.

v. 14: ... *conselho*: Este substantivo (do lat. *consiliu*) significa segundo Michaëlis “aviso, auxilio espiritual, remédio”. Véxase o comentario da presente cantiga, onde se explican as posíbeis variacións de significado segundo os verbos que o acompañan.

... i: Véxase a nota ao v. 4 da cantiga III.

v. 15: ... *conselho*: Véxase a nota ao v. 14.

... *filhei*: Segundo Michaëlis, o verbo *filhar* (probabelmente do lat. *piliare*) significa “tomar, prender, apanhar, aceitar, adoptar, colher, acolher, escolher”. Desaparecida nos nosos días, hoxe pervive a forma ‘pillar’, o adxectivo ‘pillo’ etc.; esta investigadora relaciona a vacilación entre *filhar* e *pilhar* coa convivencia de *fecho* e *pecho*, *fechar* e *pechar*¹⁵².

vv. 15-16: Paxeco / Machado colocan vírgula final no v. 15, e non puntúan o v. 16, dificultando así un tanto a comprensión da sintaxe. Leite de Vasconcelos e Michaëlis, querendo clarificala máis, colocan a concesiva do v. 16 entre trazos.

... i: Véxase a nota ao v. 4 da cantiga III.

v. 18: Paxeco / Machado acaban o verso con vírgula, cando cómpre unha pausa máis acentuada, como o punto que colocamos de acordo con Michaëlis e Leite de Vasconcelos.

... *conselho*: Véxase a nota ao v. 14.

¹⁵⁰ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 84.

¹⁵¹ FERREIRO, 1997, II: 316.

¹⁵² MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 39.

v. 21: Os anteriores editores, segundo o seu costume, colocan vírgula entre as dúas coordenadas copulativas, que non consideramos necesaria. Leite de Vasconcelos, ademais, separa por medio dun trazo as coordenadas da última cláusula da cobra.

v. 22: Paxeco / Machado non colocan pausa no verso, que na nosa opinión clarifica de abondo a sintaxe do mesmo, concordando con Michaëlis e Leite de Vasconcelos. Pola contra, non consideramos necesaria a vírgula final que colocan estes últimos editores.

v. 24: Malia a que no manuscrito aparece o símbolo tironiano para a abreviatura dun e átono no principio do verso, a sintaxe parece esixir que represente a forma verbal tónica, polo que a restituímos, concordando con Michaëlis e Leite de Vasconcelos; Paxeco / Machado, pola contra, manteñen *et* na súa edición; Leite de Vasconcelos acaba a cantiga cun novo signo exclamativo que non deixa de parecernos superfluo.

... *moir'* : Aquí o verbo *morrer* pódese interpretar como sinónimo de 'amar', como apunta Vicenç Beltrán "unha curiosa lexicalización converteu *morrer* en sinónimo de *amar*, de aí expresións coma a seguinte, de Pero Garcia Burgales:"

(...) a máis fremosa que no mund' á (...)
Por atal moir' e non lhi digo ren
de como moir' , e como lhi direi? (...)
quando a vejo quan fremosa é
(...) saio do meu sén¹⁵³.

¹⁵³ BELTRÁN, 1995: 49.

Autoría das cantigas I – IV

Ante a elocuencia das conclusións a que chega o profesor Resende sobre as condicións codicolóxicas e históricas que determinan a atribución destes textos, non podemos menos que concordarmos con el, mais doutra parte, xa que o investigador portugués salvagarda a posibilidade da autoría de Gonçal' Eanes do Vinhal, fronte á de Joan d' Avoin, visto que ambos os dous andan xuntos nos cancioneiros, examinaremos estes textos á luz da comparanza retórico-estilística co obxectivo de contribuír a dirimir no posíbel esta derradeira dúbida atributiva.

Observamos dunha parte que o repertorio de composicións asignadas con certeza a Gonçal' Eanes do Vinhal está composto por 'cantigas de amigo'¹⁵⁴ e 'de escarnio e maldizer'¹⁵⁵, mais ningunha 'de amor'. Debido a esta carencia, o vocabulario e as fórmulas lingüísticas empregadas nestes poemas non gardan correlato particular coas que aparecen nas cantigas estudadas fóra do que é normal na lingua trobadoresca. Salientaremos certas fórmulas comúns coas das cantigas por atribuír como as expresións *partir-se de*¹⁵⁶, *me faz i pesar, que mi fez pesar*¹⁵⁷, as alusións marxinais a Deus que presentan seis cantigas de Vinhal¹⁵⁸, o apelativo *senhor* con referentes diversos¹⁵⁹, así como alusións á *coita*¹⁶⁰, ao *ben*¹⁶¹, ou a *rogar*¹⁶², que se encontran entre as máis comúns no corpus.

Pola contra, Joan Perez d' Avoin conta no seu repertorio con 'cantigas de amigo'¹⁶³, 'de escarnio e maldizer'¹⁶⁴ e 'cantigas de amor'¹⁶⁵, que mostran un abano lingüístico máis amplo coincidente con estas catro composicións; alén das expresións máis comúns no corpus, como as que vimos de citar (*coita*, *rogar*), achamos repetidas certas fórmulas practicamente lexicalizadas

¹⁵⁴ B 706-712 / V 307-313, B 1390 / V 999.

¹⁵⁵ V 1000-1008.

¹⁵⁶ Na anónima *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, vv. 1-2; na de Vinhal *Meu amig' é d' aquend' ido*, vv. 4, 7.

¹⁵⁷ Na anónima (...) *que me vós nunca quisestes fazer*, v. 20; nas de Vinhal *O meu amigo, que me quer gran ben*, v. 18; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 3.

¹⁵⁸ Entre as anónimas, *Per mí sei eu o poder que Amor*, v. 15; (...) *que me vós nunca quisestes fazer*, v. 7; *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, v. 13; as de Vinhal serían *Abadessa, Nostro Senhor*, vv. 1, 16, 22; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 1; *En gran coita andaremos con el-Rei*, v. 3; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 1, 17; *Quantos mal an se queren guarecer*, vv. 4, 9; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 5, 11, 13, 17, 19.

¹⁵⁹ *Abadessa, Nostro Senhor*, v. 8. Favorecido polo carácter paródico desta cantiga 'de escarnio' construída nos parámetros 'de amor', o apelativo *senhor* é dirixido á *Abadessa*. *Senhor* é usado noutras ocasións por Vinhal pero referido ao amigo (*Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, v. 8), ou ao rei (*Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 5, 11, 17).

¹⁶⁰ *En gran coita andaremos con el-Rei*, v. 1; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv. 14, 19; *Que leda que oj' eu sejo*, v. 17; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 25; *O meu amigo que me quer gran ben*, v. 15.

¹⁶¹ *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 2, 8; *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 1, 10.

¹⁶² *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 1; *En gran coita andaremos con el-Rei*, v. 15; *Meu amig' é d' aquend' ido*, v. 9; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, v. 13.

¹⁶³ B 665bis-670 / V 268-273, B 672-675 / V 274-277.

¹⁶⁴ V 1009-1011.

¹⁶⁵ B 676 / V 278, A 184 / B 677 / V 279.

no contexto amoroso medieval galego-portugués como a indispensábel referencia á *senhor* ou *dona*¹⁶⁶, e fórmulas estereotipadas como *fazedes pesar*¹⁶⁷ ou *enquant' eu viva*¹⁶⁸, ademais dos substantivos *ben* e *ren*, altamente frecuentes nas súas cantigas¹⁶⁹; tamén se atopan outras fórmulas comúns como *partir-se de*¹⁷⁰, ou léxico máis concreto como o vocábulo *fazenda*¹⁷¹ e as alusións marxinais a Deus¹⁷².

No que respecta aos 'topoi' literarios, as cantigas de Vinhal carecen dos motivos propios da 'cantiga de amor', aínda que si presentan os que son comúns a ambos os xéneros amorosos nas súas 'cantigas de amigo', pois aparecen as xa citadas referencias á divindade, o motivo da 'morte de amor' en seis composicións¹⁷³, a 'partida do amigo'¹⁷⁴, a petición de 'ben' á amiga¹⁷⁵ e a 'coita'¹⁷⁶, que se presenta mediante alusións marxinais ou na súa vertente feminina¹⁷⁷. Certa actitude feudal mostrada pola *amiga* nas 'cantigas de amigo' de Vinhal aproxímase da figura da *senhor* das 'de amor', como salienta Antonia Viñez no seu estudo deste autor¹⁷⁸, trazo que achegaría as súas 'cantigas de amigo' ao xénero 'de amor'.

Percorrendo agora os textos de Avoin, obsérvanse salientábeis coincidencias nos motivos temáticos coas catro cantigas en causa; ademais das alusións marxinais a Deus antes

¹⁶⁶ Sabendo que son fórmulas case preceptivas, mais fronte ás cantigas de Vinhal, que non cultiva o xénero 'de amor', é significativa a súa presenza en *Muitos vej' eu que se fazem de mí*, vv. 6, 12, 18; *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, vv. 7, 15.

¹⁶⁷ *Pero vos ides, amigo*, vv. 6, 12, 18, 24.

¹⁶⁸ Na anónima *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, v. 9; entre as de Avoin, en *Amig' ouv' eu a que queria ben*, v. 4.

¹⁶⁹ Aínda que están moi presentes en todo o corpus, aparecen nas cantigas de Avoin con moita máis frecuencia que na obra de Vinhal. En particular concéntranse na citada *Amig' ouv' eu a que queria ben*, onde acumula *ben* tres veces e *ren* catro, tres delas en posición de 'dobro'. En *Amigo, pois me leixades*, reaparecen *ben* e *ren* (vv. 14 e 16). En *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, repítense nos vv. 8, 13. Tamén en *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 19, 22.

¹⁷⁰ Na anónima *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, vv. 1-2; entre as de Avoin, en *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, v. 8; *Dized' amig' en que vos mereci*, v. 4.

¹⁷¹ En *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, v. 3, nas anónimas; tamén na de Avoin *Dized' amig' en que vos mereci*, v. 20.

¹⁷² Entre as cantigas pendentes de atribución aparecen en *Per mí sei eu o poder que Amor*, v. 15; *Que me vós nunca quisestes fazer*, v. 7; *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, v. 13; entre as de Avoin, en *Amigo, pois me leixades*, vv. 3, 9, 15, 21; *Cavalgava n' outro dia*, v. 19; *Dized' amig' en que vos mereci*, vv. 15, 20; *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, v. 1; *Que boas novas que oj' oirá*, v. 9.

¹⁷³ Entre as anónimas, *Dizen-mi as gentes por que non trobei*; *Per mí sei eu o poder que Amor*; *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*; entre as de Vinhal, *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*; *Meu amig' é d' aquend' ido*; *O meu amigo queixa-se de mí*; *O meu amigo, que me quer gran ben*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*.

¹⁷⁴ *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, entre as anónimas, e *Meu amig' é d' aquend' ido* entre as de Vinhal.

¹⁷⁵ Entre as pendentes de atribución, en (...) *que me vós non quisestes fazer*; e nas de Vinhal *O meu amigo queixa-se de mí*; *O meu amigo, que me quer gran ben*.

¹⁷⁶ Case sempre como pequenas alusións marxinais ou na súa vertente feminina (*En gran coita andamos con el-Rei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*; *Que leda que oj' eu sejo*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *O meu amigo que me quer gran ben*).

¹⁷⁷ *En gran coita andamos con el-Rei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*; *Que leda que oj' eu sejo*, *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *O meu amigo que me quer gran ben*.

¹⁷⁸ VIÑEZ, 2004. No apartado en que se xustifica a autoría da cantiga V trátase máis polo miúdo este traballo, en estreita relación coa estilística desa cantiga V, *Nostro Senhor, que mí a min faz amar*.

citadas, estamos diante dunha divindade activa na cantiga pendente de atribución *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, que actúa como ente responsábel da situación amorosa co poder de posibilitar o amor, tal como se mostra tamén en Avoin, na cantiga *Cidades vós, meu amigo, ùa ren* (vv. 19-20); noutras cantigas deste autor preséntase a divindade como responsábel das cualidades musicais do trovador, como se ve en *Joan Soarez, non poss' eu estar* (vv. 20-21), ou no papel dun Deus que garda e protexe (*Muitos vej' eu que se fazen de mí*, v. 15).

O motivo da 'morte' como resultado da 'coita'¹⁷⁹ é tratado na obra de Avoin como a morte da amiga por amor¹⁸⁰, ou ben a do namorado¹⁸¹, que se ve así mesmo na anónima *Per mí sei eu o poder que Amor*. Non podemos deixar de apuntar o paralelo existente entre esta cantiga (a 'coita' do namorado como situación peor que a morte, acusando directamente o Amor de prolongala propositadamente para que o home sufra máis aínda), e o conflito exposto en *Nostro Senhor, que mi a min faz amar*, coa diferenza de que aquí é Deus o responsábel, e alí o Amor; poden compararse os versos do 'refran': *Amor / que me matasse, mais por me leixar / viver en coita non me quer matar*¹⁸², moi semellantes a *Por me fazer maior coita sofrer / me faz tod' est' e non me quer matar*¹⁸³, colofón de A 157. Hai outros motivos coincidentes como o da 'partida' do amante e / ou a súa volta¹⁸⁴ que se ve en *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, o do 'segredo amoroso'¹⁸⁵ presente en *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, a 'mesura' da *senhor*¹⁸⁶ que temos en (...) *que me vós nunca quisestes fazer*, e o da figura dos 'miscradores' e o segredo amoroso¹⁸⁷ que son tratados en *Dizen-mi as gentes por que non trobei*.

Por outra parte, os recursos estilísticos que conforman os hábitos retóricos de Vinhal manteñen a correspondencia habitual dentro da escola trobadoresca cos empregados nas cantigas por atribuír. Figuras como a comparación, que vemos en tres das catro cantigas pendentes de atribución¹⁸⁸, utilízanse maioritariamente nos contextos narrativos das súas

¹⁷⁹ O estendido tópico da 'coita' aparece especialmente tratado nas anónimas *Dizen-mi as gentes por que non trobei*; *Per mí sei eu o poder que Amor*, e *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*; tamén ten especial relevancia en *Nostro Senhor, que mi a min faz amar*, que consideramos da autoría de Avoin.

¹⁸⁰ *O por que sempre mia madre roguei; Que boas novas que oj' oirá.*

¹⁸¹ *Vistes, madre, quando meu amigo; Muitos vej' eu que se fazen de mí.* Nas anónimas vese este motivo en *Dizen-mi as gentes por que non trobei* e *Per mí sei eu o poder que Amor*.

¹⁸² *Per mí sei eu o poder que Amor*, vv. 5-6, 11-12, 17-18.

¹⁸³ *Nostro Senhor, que mi a min faz amar*, vv. 20-21.

¹⁸⁴ *Amigo, pois me leixades; Dized' amig' en que vos mereci; Pero vos ides, amigo*, nas de Avoin.

¹⁸⁵ *Muitos vej' eu que se fazen de mí; Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, nas cantigas de Avoin.

¹⁸⁶ *Amigo, pois me leixades e Nostro Senhor, que mi a min faz amar*, onde o namorado lle pide o 'ben' da *senhor* a Deus, xa non a ela directamente.

¹⁸⁷ Son tratados na cantiga de Avoin *Muitos vej' eu que se fazen de mí*.

¹⁸⁸ *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, vv. 17-18; vv. 19-20; *Per mí sei eu o poder que Amor*, vv. 3-5; v. 9; *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, vv. 9-10.

'cantigas de escarnio'¹⁸⁹, mais tamén nalgúnhas 'de amigo'¹⁹⁰. No que respecta á antítese e mais á contraposición antitética¹⁹¹, figuras presentes en dúas das cantigas pendentes de atribución¹⁹², son relativamente pouco frecuentes na obra de Vinhal¹⁹³, e insistimos na relatividade da afirmación, pois a súa presenza, en xeral en todos os autores, adoita ser maior que a doutras figuras, conforme aos hábitos da escola trobadoresca¹⁹⁴. Vinhal emprega habitualmente a hipérbole, usada tamén en dúas das cantigas anónimas¹⁹⁵, e en xeral ligada aos motivos da 'morte por amor' e da 'coita'¹⁹⁶. Estes mesmos recursos estilísticos na obra de Joan d' Avoin correspóndense en alto grao cos empregados nas cantigas en estudo, pois abundan os exemplos de comparacións¹⁹⁷, contraposicións antitéticas¹⁹⁸, antíteses¹⁹⁹ e hipérboles²⁰⁰.

Para alén das anástrofes e hipérbatos comúns na obra dos autores da escola galego-portuguesa²⁰¹ observamos que un dos trazos retóricos máis utilizados nestas cantigas é a

¹⁸⁹ *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, v. 10; vv. 11-13; *Quantos mal an se queren guarecer*, v. 13; Véxase especialmente o 'refran' de *Ūa dona foi de pran: quaes ela querria*, vv. 6, 12, 18, 24.

¹⁹⁰ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 3-4; 23; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv. 19-20; vaia como exemplo *Nunca molher tal coita ouv' a sofrer l com' eu* (*Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 7, 8).

¹⁹¹ Lémbrese que a expresión de certos motivos literarios esixe a presenza de determinadas figuras, como o conflito sentimental esixe a antítese, o eloxio a hipérbole etc. (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 71-76).

¹⁹² *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, vv. 1-7; *Per mí sei eu o poder que Amor*, vv. 5-6, 11-12, 17-18.

¹⁹³ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 8-9; *Meu amig' é d' aquend' ido*, vv. 6-9; *Abadessa, Nostro Senhor*, vv. 8, 10, 22-23; *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 1-2, 6-7, e con leves variacións nos vv. 13-14 e 20-21; *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3, 6, 8, 9, 12; véxase por exemplo *nen ven por al meu amigo l senon por falar comigo*, no 'refran' de *Que leda que oj' eu sejo*, vv. 7-8, 15-16, 23-24, ou *ben / como mao*, en *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, vv. 5-6.

¹⁹⁴ Sobre a utilización desta figura no *Cancioneiro da Ajuda*, véxase RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2004.

¹⁹⁵ *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, vv. 19-23; *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, vv. 5-6, 9-12, 17-18.

¹⁹⁶ Pode verse esta figura ligada ao motivo da 'morte por amor' nas cantigas *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*; *Meu amig' é d' aquend' ido*; *O meu amigo queixa-se de mí*; *O meu amigo, que me quer gran ben*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, en especial o 'refran' *que a morrer ouvera por el enton*, en *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv. 6, 12, 18, 24. E ligada ao da 'coita', véxanse *En gran coita andaremos con el-Rei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*; *Que leda que oj' eu sejo*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; a modo de exemplo, pode verse *O meu amigo, que me quer gran ben, nunca de mí pod' aver senon mal*, en *O meu amigo que me quer gran ben*, vv. 1-2.

¹⁹⁷ *Amig' ouv' eu a que quera ben*, vv. 13-14; *Disseron-mi ora de vós ūa ren*, vv. 15-16. *Lourenço, soias tu guarecer*, vv. 6-7; *O porque sempre, mia madre roguei*, v. 20; *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 3, 6-12-18-24, 7-9, 13-14, 16, 19; *Cuidades vós, meu amigo ūa ren*, vv. 3, 4, 6-12-18-24, 9, 15, como exemplo, véxase *que vos perdesse come vos perdi*, en *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, v. 2.

¹⁹⁸ *Amigo, pois me leixades*, vv. 7, 8. Vaia como exemplo *por vos veer, amig' e por al non*, en *O porque sempre mia madre roguei*, v. 21.

¹⁹⁹ *Lourenço, soias tu guarecer*, v. 17. *Que boas novas que oj' oirá*, v. 15; en particular en *eu vos fiz e eu vos desfarei*, en *Disseron-mi ora de vós ūa ren*, vv. 6-12-18, v. 10, e *meu mal nen meu ben*, en *Muitos vej' eu que se fazen de mí*, v. 8.

²⁰⁰ A utilización da hipérbole aparece esixida por certos motivos temáticos, como a 'coita de amor' e, por suposto, a 'morte por amor' (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 71-76). Véxanse as cantigas onde aparecen estes motivos, anteriormente citadas. Entre os numerosos exemplos destaca pola intensidade da expresión *melhor ca mí / lhi quer' eu ja, nen ca meu coração, / nen ca meus olhos*, en *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 7-9.

²⁰¹ Poden verse exemplos practicamente en calquera cantiga; indicamos algúns versos significativos como *deitad' é d' aqui / do reino ja meu amig' e non sei*; *que vos tan bon rei fez*; *como nunca amou amigo molher*; *E pois que me non val rogar a Deus*; *irei a el-Rei merçee pedir*; todos en *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 1, 2, 5, 8, 11, 13, 15, 17, dentro da obra de Vinhal; outros de Avoin como *quererdes*

derivación, polo xeral poliptótica que se pode ver nas catro cantigas en estudo, e que Vinhal utiliza moderadamente²⁰²; con escasa frecuencia fai uso Vinhal da anáfora²⁰³, mais coincide no uso anafórico de *que*²⁰⁴ coa cantiga *Per mí sei eu o poder que Amor* (vv. 4-5). O polisíndeto que se ve en *Que me vós nunca quisestes fazer* (v. 7), é usado con moderación por Vinhal²⁰⁵, así como a apóstrofe²⁰⁶, presente tamén na mesma cantiga (v. 11) e en *Que sen meu grado m' oí' eu partirei* (v. 2); raras veces aparece o polisíndeto como acumulación de varias conxuncións negativas con afán intensificador²⁰⁷ como ocorre en *Dizen-mi as gentes por que non trobei* (vv. 8-9, 20-21). En relación aos 'dobres' que aparecen en tres das catro cantigas por atribuír²⁰⁸, Vinhal utiliza abondosas correlacións paralelísticas, cuxa distribución simétrica nas cobras dá lugar á frecuente presenza deste recurso iterativo²⁰⁹ na súa obra.

comigo viver ; non ei eu poder ; e pois sen vós viver non poderei ; ben vos estará ; e vos eu non vir ; pois sen vós for ; todos en Dized' , amig' , en que vos mereci , vv. 2, 3, 5-11-17-23, 7, 9, 21 ; finalmente, algúns exemplos das cantigas pendentes de atribución serían por me guardar de vos pesar fazer ((...)) que me vós nunca quisestes fazer , v. 20), ou e sempre' assi mia coita sofrerei (Dizen-mi as gentes por que non trobei , v. 11).

²⁰² Como se pode constatar nas series *amigo-amiga-amigo, partido-partia, dizen-digo, disseron-dizen, morria-morre-morto*, en *Meu amig' é d' aquend' ido*, vv. 1-2, 4-7, 3-8-13, 8-11-13; tamén en *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 1-3, 1-4-10-16-22, 2-3-4-10-13-16-21-25-26; 2-6-12-18-24-27, 20-21-23, 19-20-21; *En gran coita andamos con el-Rei*, vv. 1-2, 16-19; *Maestre, todo-los vossos cantares*, v. 22; *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3-4, 2-7, 9-10; *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 3-4-9-16-17-18-19, 6-7, 13-14, 20-21, 10-11; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 1-2, 3-4-6, 5-6-26, 10-11-12, 13-14-16; 19-20; *Pero d' Ambroa, sempre' oí cantar*, vv. 3-4-12, 17-20; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv. 3-8, 11-14-17-20; *Que leda que oí' eu sejo*, vv. 3-7-11-12-15-19-20-23; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 7-8; *Úa dona foi de pran*, vv. 4-7-8-9-10-16-22; *Pero Fernandiz, ome de bamage*, v. 6.

²⁰³ Da conxunción e en *En gran coita andamos con el-Rei*, vv. 6-7, 9-10; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 15-16; *Maestre, todo-los vossos cantares*, vv. 3-4; *Non levava nen dinheiro*, vv. 6-7; *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3, 4, 5; *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 3, 4, 17, 18.

²⁰⁴ *Pero d' Ambroa, sempre' oí cantar*, vv. 2, 3.

²⁰⁵ Pódense ver como exemplo os versos *e jantan e cean a gran perfia / e burthan corte cada u chegamos*, en *En gran coita andamos con el-Rei*, vv. 6-7; tamén en 9-10; *Maestre, todo-los vossos cantares*, vv. 3-7; *Non levava nen dinheiro*, vv. 6-7; *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3-5, e; *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 3-4, 17-18; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 5-9, 12-15, 17-20; *Que leda que oí' eu sejo*, vv. 6-8, 14-16, 19-20, 22-24; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 2-3, 13-16.

²⁰⁶ *Abadessa, Nostro Senhor*, vv. 1, 8; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 1; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 1; *Amigas, eu oí dizer*, v. 1; *En gran coita andamos con el-Rei*, v. 11; *Maestre, todo-los vossos cantares*, v. 1; *Meu amig' é d' aquend' ido*, v. 2; *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 2, 8; *O meu amigo, que mi quer gran ben*, vv. 4, 8; *Pero d' Ambroa, sempre' oí cantar*, v. 1; *Pero Fernandiz, ome de bamage*, v. 1; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, v. 3; *Que leda que oí' eu sejo*, vv. 5, 13, 21; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 1, 5, 11, 17.

²⁰⁷ Véxanse como exemplos *nunca ouv' amor / nen quij' amig' en tal razon aver*, en *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 5-6; tamén nos vv. 9, 10; ou *porque non guardou min, nen o meu amor*, en *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 14; outros casos en *Pero d' Ambroa, sempre' oí cantar*, vv. 6, 7; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, v. 14; *Pero Fernandiz, ome de bamage*, vv. 5, 6.

²⁰⁸ *Per mí sei eu o poder que Amor*, vv. 1-7-15, 'dobres': *sei, poder*, vv. 7-15, *porque*; (...) *que me vós nunca quisestes fazer*, vv. 8-14, 'dobre': *dizede-mi*; vv. 10-16, 'dobre': *e terrei que me fazedes*; *Que sen meu grado m' oí' eu partirei*, vv. 2-8, 'dobre': *de vós*.

²⁰⁹ *Abadessa, Nostro Senhor*, 'dobres': *nembrastes, vos, min*, vv. 5, 25; *Meu amig' é d' aquend' ido*, 'mozdobre' *dizen-mi / disseron-mi / dizen-m'*, vv. 3, 8, 13; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, 'dobres': *ata que, el, venha*, vv. 5, 11, 17, 23; *En gran coita andamos con el-Rei*, 'dobres': *vos, direi*, e fóra do paralelismo, *mais*, vv. 13, 20; *O meu amigo, que me quer gran ben*, 'dobres': *leixe, coidar, eno, mal*, vv. 6, 13, 20; *Pero d' Ambroa, sempre' oí cantar*, 'dobre': *tormenta do mar*, vv. 7, 14, 21; *Pero Fernandiz, ome de bamage*, 'dobres': *pagar, peagen, cuu*, vv. 7, 14, 21; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, 'dobres': *quando, eu, torres*, vv. 1, 7, 13; (*tal coita*) *no coração*, vv. 4, 10, 16, 22; 'mozdobre': *nembrei, nembra*, vv. 11, 17, *nembrou, nembra*, vv. 14, 20; *Quantos mal an se queren guarecer*, 'dobre' estruturador da cantiga:

Por outra banda, nas cantigas de Joan de Avoin son frecuentísimas as derivacións poliptóticas, sobre todo cando se dá a 'accumulatio' de varias derivacións provocando a aliteración²¹⁰, con frecuencia fiadas nun polisíndeto moitas veces negativo e intensificador²¹¹, como se ve en *Dizen-mi as gentes por que non trobei* (vv. 8-9, 20-21). Tamén está presente a anáfora (*e*²¹²; *ben*²¹³; *non*²¹⁴; *ca*²¹⁵; *que*²¹⁶, coincidindo coa cantiga anónima antes citada, e tamén con Vinhal), mostrando Avoin un interese algo menor no uso da apóstrofe²¹⁷ e na utilización de 'dobres'²¹⁸, que adoitan aparecer como resultado da estruturación simétrica de versos paralelísticos.

Metricamente, este grupo de composicións presenta características partilladas entre os dous trobadores; tres delas son 'de refran' fronte a unha soa 'de meestria', están compostas por tres cobras, dúas con 'fiinda' e dúas sen ela, e cada cobra está formada por catro versos máis dous de 'refran' (e máis dous na 'fiinda', nun caso) maioritariamente, aínda que unha delas, de 'meestria' presenta sete versos nas cobras máis unha 'fiinda' de tres; os versos son todos decasílabos agudos, e as cobras son todas singulares menos nunha cantiga (unisoantes). Mentres Avoin prefere o molde 'de refran' ao 'de meestria', Vinhal non se decanta claramente a

guarecer, vv. 1, 8, 15; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aquí*, 'dobre': *el-Rei*, vv. 3, 9, 15; 'dobre': *direi e chorar, chorando* como 'mozdobre', vv. 4, 10, 16; *Ūa dona foi de pran*, 'dobres': *e, dan, lhas*, vv. 5, 11, 17, 23.

²¹⁰ Obsérvese especialmente o xogo aliterativo-paronomástico que percorre a cantiga *Dized' amig' en que vos mereci*, coa alternancia *amigo / migo / comigo*. Sobre a utilización da paronomasia na lírica trobadoresca véxase MARTÍNEZ PEREIRO, 2004.

²¹¹ Pódese ver a modo de exemplo *sabedores que o non son, de pran, / nen o foron nunca, nen o seran*, en *Muitos vej' eu que se fazen de mí*, vv. 2, 3; tamén nos vv. 5-11-17-23, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 19; *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, vv. 3, 4; *Amigo, pois me leixades*, vv. 3, 10, 13, 14, 16, 22; *Amig' ouv' eu a que quería ben*, vv. 1, 2, 3, 5-6-11-12-17-18, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 19, 20; *Dized' amig' en que vos mereci*, vv. 5-6, 11-12, 17-18, 23-24; *Disseron-mi ora de vós ūa ren*, vv. 4, 5-6-11-12-17-18, 15, 16; *Cuidades vós, meu amigo, ūa ren*, vv. 1, 2, 4, 5-11-17-23, 7, 8, 9, 13, 14, 16, 21, 22; *Lourenço, soias tu guarecer*, vv. 17-18; *O porque sempre mia madre roguei*, vv. 4, 6-12-18-24, 7, 9, 10, 15, 16; *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, vv. 2, 7, 9, 10, 16, 19; *Pero vos ides, amigo*, vv. 1, 3, 6-12-18-24, 7, 8, 9, 13, 15, 16, 19; *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 2, 3, 5-6-11-12-17-18-23-24, 7, 8, 13, 14, 16, 20, 21, 22.

²¹² *Amigo, pois me leixades*, vv. 7, 8; *Lourenço, soias tu guarecer*, vv. 4, 5.

²¹³ *Cuidades vós, meu amigo, ūa ren*, vv. 15, 16; *Lourenço, soias tu guarecer*, vv. 6, 7.

²¹⁴ *Joan Soarez, comecei*, vv. 16-17.

²¹⁵ *Pero vos ides, amigo*, vv. 22, 23.

²¹⁶ *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 14, 15.

²¹⁷ *Amigo, pois me leixades*, v. 1; *Cavalgava n' outro día*, vv. 11, 19; *Dized' amig' en que vos mereci*, vv. 1, 6, 10, 12, 14, 18, 19, 24; *Cuidades vós, meu amigo, ūa ren*, vv. 1, 8; *Joan Soarez, comecei*, vv. 1, 15, 29; *Joan Soarez, non poss' eu estar*, vv. 1, 15; *Lourenço, soias tu guarecer*, vv. 1, 15, 20; *O por que sempre mia madre roguei*, vv. 2, 10, 21; *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, vv. 1, 5, 11, 17; *Pero vos ides, amigo*, v. 1; *Vistes, madre, quando meu amigo*, v. 1.

²¹⁸ *Amigo, pois me leixades*, vv. 1-7-13-19; *pois*; vv. 3-9-15-21: *rog' a Deus*; *Cuidades vós, meu amigo, ūa ren*, vv. 1-7-13: *cuidades*; vv. 2-8-14: *assanhar*, vv. 9-15: *E se cuidades*; vv. 4-10: *mal sên*. *Disseron-mi ora de vós ūa ren*, vv. 7-13: *filhastes senhor / Senhor filhastes*; *Pero vos ides, amigo*, vv. 1, 7, 13, 19: *vos*; *Vistes, madre, quando meu amigo*, vv. 1, 4, 7, 10: *Vistes*; 7, 10: *Viste-las juras que jurou*; vv. 8, 11: *verría*.

este respecto²¹⁹; no referente ao tipo de cobras, Avoin prefere claramente os versos decasílabos dispostos en catro ou tres estrofas de catro versos e dous 'de refran', se o houber, con unha ou dúas 'fiindas' de dous ou tres versos, sempre en cantigas 'de refran'²²⁰, con clara preferencia polas cobras singulares, reservando as dobrs para as 'tençons'²²¹; Vinhal, pola súa parte, prefere os versos decasílabos ou heptasílabos, e cantigas compostas por tres cobras de sete versos e 'refran' de dous, cando o houber. Seis cantigas presentan unha ou dúas 'fiindas' de dous ou tres versos²²², e manifesta unha clara preferencia polas cobras singulares²²³.

Como artificios, das catro cantigas por atribuír tres presentan 'coblas capdenals'²²⁴, e dúas 'coblas capfinidas'²²⁵, palabra volta (*sei; quen*²²⁶; *fazer*²²⁷), 'dobre' (*sei; poder*²²⁸) e rima derivada (*vivi / viverei; direi / dizer; pōer / porrei; ei / á*²²⁹; *vir / veer / vi; prazerá / prazer*²³⁰). Unha delas, *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, revélase como a máis elaborada, pois ademais das cobras unisoantes, 'capdenals', 'capfinidas', palabra volta e rima derivada, presenta dous 'mozdobres' e 'coblas capcaudadas'. Vinhal emprega o artificio das 'coblas capdenals' en nove cantigas, nunha composición usa as 'coblas capfinidas', e noutras dúas as 'capcaudadas', coincidindo nunha delas con cobras dobrs e utilizando con frecuencia a rima derivada. As palabras rimantes das composicións repítense nas cantigas de Vinhal con frecuencia moderada. Contabilizamos cincuenta e catro ocorrencias que están entre as palabras máis comúns en posición de rima (agás contadas excepcións, que se sinalan). Na cantiga I, (...) *que mal Amor me guisou de viver áchanse fazer*²³¹, *mi*²³², *rogar*²³³, *f*²³⁴, *senhor*²³⁵, *af*²³⁶, *amor*²³⁷, *saber*²³⁸; na cantiga

²¹⁹ Das dezasete cantigas que con certeza son da autoría de Joan Perez d' Avoin, trece son 'de refran' e catro 'de meestria'; Vinhal conta con nove cantigas 'de meestria' e oito 'de refran'.

²²⁰ Catro das súas cantigas presentan unha 'fiinda' de dous versos que rima co 'refran', e unha composición de 'meestria' finaliza con dúas 'fiindas' de tres versos que riman cos versos finais da estrofa. Todas son independentes da cantiga como unidades de significado.

²²¹ Avoin utiliza en doce composicións cobras singulares (en *Cavalgava n' outro dia*, usa o sistema unisoante só na rima c), e nas tres 'tençons', cobras dobrs.

²²² Tres das súas cantigas teñen unha 'fiinda' de tres versos, dúas cantigas presentan unha de dous versos e unha composición ten dúas 'fiindas' de tres versos cada unha. Non riman de maneira uniforme, unhas coa estrofa, outras co 'refran' e outras de forma autónoma.

²²³ Unha cantiga está formada por cobras dobrs, dúas por cobras unisoantes, oito por singulares e nas restantes aparecen combinadas.

²²⁴ *Dizen-mi as gentes por que non trobei; Per mí sei eu o poder que Amor; Que sen meu grado m' oj' eu partirei*.

²²⁵ *Dizen-mi as gentes por que non trobei; (...) que me vós nunca quisestes fazer*.

²²⁶ *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, vv. 4, 21;

²²⁷ (...) *que me vós nunca quisestes fazer*, vv. 5-20.

²²⁸ *Per mí sei eu o poder que Amor*, vv. 1-7-15; vv. 2-8.

²²⁹ *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, vv. 6-7; vv. 8-12; vv. 13-14; vv. 25-27.

²³⁰ *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, vv. 4-14-18; vv. 5-7-11-17.

²³¹ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 14; *O meu amigo queixa-se de mí*, v. 6r; *Abadessa, Nostro Senhor*, v. 27; *Maestre, todo-los vossos cantares*, v. 23.

²³² *Que leda que oj' eu sejo*, v. 18; *O meu amigo queixa-se de mí*, v. 1.

²³³ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 1.

II, *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, temos *ei*²³⁹, *prazer*²⁴⁰, *veer*²⁴¹, *quitar*²⁴² (menos frequente), *coraçõ*²⁴³, *vi*²⁴⁴, *sazon*²⁴⁵, *mí*; na cantiga III, *Per mí sei eu o poder que Amor*, temos *poder*²⁴⁶, *sabor*²⁴⁷, *ben*²⁴⁸, *sazon*, *sei*²⁴⁹; e na cantiga IV, *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, encóntranse *ren*²⁵⁰, *sei, mí, direi*²⁵¹, *sén*²⁵², *ven*²⁵³, *dizer*²⁵⁴, *ei, ben*.

Pola súa parte, Avoin é moi proclive ao emprego dos artificios das 'coblas capdenals', que usa en dez cantigas, igual que as 'capfinidas', mentres que utiliza menos as 'capcaudadas', en seis ocasións. É notoria a tendencia á combinación de varios recursos nunha mesma cantiga aglutinando por exemplo 'coblas capfinidas' e 'capdenals'²⁵⁵, como acontece en dúas das cantigas pendentes de atribución²⁵⁶ 'capcaudadas', 'capfinidas' e 'capdenals'²⁵⁷ ou 'capcaudadas' e 'capdenals'²⁵⁸. Non utiliza o artificio da palabra rima, porén, sérvese continuamente da rima derivada, en consonancia coa súa querencia polo recurso estilístico da derivación, e mesmo se dan dous casos coincidentes cunha das cantigas en causa: en *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, *direi / dizer* e *ei / á* (vv. 8-12; vv. 18-20), que achan o seu paralelo en *Joan Soarez*, *comecei (direi, v. 8, dizer, v. 22)*, e *Cuidades vós, meu amigo, ùa ren (ei, v. 13, á, v. 20)*. Canto á palabra volta fai uso dela en oito casos, coincidindo dous deles cos presentes na cantiga que

²³⁴ O meu amigo queixa-se de mí, v. 5; Pero Fernandiz, ome de barnage, v. 14.

²³⁵ Par Deus, amiga, quant' eu receei, v. 7; Amiga, por Deus vos venh' ora rogar, v. 17; Abadessa, Nostro Senhor, v. 25.

²³⁶ O meu amigo, que me quer gran ben, v. 3; Ùa dona foi de pran, v. 14.

²³⁷ Par Deus, amiga, quant' eu receei, v. 5; Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar, v. 11; Amiga, por Deus vos venh' ora rogar, v. 14; Ùa dona foi de pran, v. 11.

²³⁸ Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar, v. 26; Amigas, eu oí dizer, v. 4; Maestre, todo-los vossos cantares, v. 22.

²³⁹ Par Deus, amiga, quant' eu receei, v. 17.

²⁴⁰ Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar, v. 20; Don Estevan, que lhi non agradeceades, v. 26.

²⁴¹ Par Deus, amiga, quant' eu receei, v. 25; Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar, v. 23; Amiga, por Deus vos venh' ora rogar, v. 20.

²⁴² Par Deus, amiga, quant' eu receei, v. 24.

²⁴³ Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar, vv. 4, 10, 16, 22.

²⁴⁴ Pero Fernandiz, ome de barnage, v. 9.

²⁴⁵ Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar, v. 3.

²⁴⁶ Amiga, por Deus vos venh' ora rogar, v. 21.

²⁴⁷ Par Deus, amiga, quant' eu receei, v. 21; Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar, v. 9; Amiga, por Deus vos venh' ora rogar, v. 15; Ùa dona foi de pran, v. 7; Abadessa, Nostro Senhor, v. 14.

²⁴⁸ Que leda que oj' eu sejo, v. 10; Maestre, todo-los vossos cantares, v. 13.

²⁴⁹ Par Deus, amiga, quant' eu receei, v. 9; En gran coita andamos con el-Rei, v. 8; Sei eu, donas, que deitad' é d' aquí, v. 2.

²⁵⁰ Abadessa, Nostro Senhor, v. 30.

²⁵¹ Par Deus, amiga, quant' eu receei, v. 4; En gran coita andamos con el-Rei, vv. 4, 11, 18.

²⁵² O meu amigo queixa-se de mí, v. 3.

²⁵³ Que leda que oj' eu sejo, v. 12; O meu amigo, que me quer gran ben, v. 6.

²⁵⁴ Que leda que oj' eu sejo, v. 2; O meu amigo, que me quer gran ben, v. 5; Amigas, eu oí dizer, v. 1.

²⁵⁵ Cuidades vós, meu amigo, ùa ren; Dized' amig' en que vos mereci; Joan Soarez, non poss' eu estar, Pero vos ides, amigo; Que boas novas que oj' oirá.

²⁵⁶ Dizen-mi as gentes por que non trobei; Que me vós nunca quisestes fazer.

²⁵⁷ Disseron-mi ora de vós ùa ren.

²⁵⁸ Joan Soarez, comecei; Lourenço, soias tu guarecer.

vimos de citar: *sei, quen* (vv. 4, 21; vv. 17-23). Se nos fixamos nas palabras rimantes, dáse unha coincidencia moderada coas utilizadas por Avoin, contabilizándose sesenta ocorrencias, sendo estas palabras habituais no corpus en posición de rima, (salvante algunha excepción que se indica): *fazer*²⁵⁹, *mi*²⁶⁰, *i*²⁶¹, *senhor*²⁶², *mal*²⁶³, *ai*²⁶⁴, *amor*²⁶⁵ na cantiga I, (...) *que me vós non quisestes fazer*; *ei*²⁶⁶, *vir*²⁶⁷, *prazer*²⁶⁸, *veer*²⁶⁹, *sera*²⁷⁰, *coraçon*²⁷¹, *sazon*²⁷², *mi* na cantiga II, *Que sen meu grado m' o'j' eu partirei; poder*²⁷³, *sabor*²⁷⁴, *ben*²⁷⁵, *sazon*, *perdon*²⁷⁶, *sei*²⁷⁷ na cantiga III, *Per mi sei eu o poder que Amor*; *én*, *ren*²⁷⁸, *sei, mi, vivere*²⁷⁹ (menos frecuente), *direi*²⁸⁰, *sén*²⁸¹, *dizer*²⁸², *ei, sera, á*²⁸³, *ben*, na cantiga IV, *Dizen-mi as gentes por que non trobei*; a estas palabras rimantes habería que sumar *matar* que comparece en *Nostro senhor, que mi a min faz amar* (V) e que, como fica dito, consideramos atribuída a Avoin.

Para dezasete cantigas, utiliza Vinhal doce esquemas estróficos diferentes, que coinciden cos das cantigas en estudo no caso da nosa proposta textual da cantiga I, (...) *que me vós nunca quisestes fazer*, e no de *Per mi sei eu o poder que Amor*, cantigas que presentan o esquema máis común no corpus (o nº 160 de Tavani). Avoin, para as súas quince cantigas utiliza seis esquemas estróficos diferentes, sendo o seu preferido o máis común na escola, *abbacc*, que

²⁵⁹ *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, v. 10.

²⁶⁰ *Cidades vós, meu amigo, ùa ren*, v. 6r; *Vistes, madre, quando meu amigo*, v. 11; *Que boas novas que o'j' oirá*, v. 7; *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, v. 3; *Dized' amig' en que vos mereci*, v. 4; *Amigo, pois me leixades*, v. 20; *Amig' ouv' eu a que quería ben*, v. 13; *Muitos vej' eu que se fazen de mí*, v. 1.

²⁶¹ *Que boas novas que o'j' oirá*, v. 10; *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, v. 14.

²⁶² *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, v. 15; *Lourenço, soias tu guarecer*, v. 25.

²⁶³ *Amig' ouv' eu a que quería ben*, v. 15.

²⁶⁴ *Amig' ouv' eu a que quería ben*, v. 14; *O por que sempre mia madre roguei*, v. 16.

²⁶⁵ *Que boas novas que o'j' oirá*, v. 16.

²⁶⁶ *Cidades vós, meu amigo, ùa ren*, v. 13; *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, v. 4; *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, v. 5r; *Pero vos ides, amigo*, v. 16; *Amig' ouv' eu a que quería ben*, v. 2; *Lourenço, soias tu guarecer*, v. 26.

²⁶⁷ *Que boas novas que o'j' oirá*, v. 20; *Dized' amig' en que vos mereci*, v. 9.

²⁶⁸ *Que boas novas que o'j' oirá*, v. 6r; *Pero vos ides, amigo*, v. 3.

²⁶⁹ *Cidades vós, meu amigo, ùa ren*, v. 10; *Amigo, pois me leixades*, v. 10; *O por que sempre mia madre roguei*, v. 9.

²⁷⁰ *Que boas novas que o'j' oirá*, v. 4.

²⁷¹ *Que boas novas que o'j' oirá*, v. 8; *Pero vos ides, amigo*, v. 15.

²⁷² *Dized' amig' en que vos mereci*, v. 14; *Cavalgava n' outro dia*, v. 14.

²⁷³ *Cidades vós, meu amigo, ùa ren*, v. 7; *Dized' amig' en que vos mereci*, v. 3.

²⁷⁴ *Lourenço, soias tu guarecer*, v. 28.

²⁷⁵ *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, v. 4; *Joan Soarez, comecei*, v. 16; *Joan Soarez, non poss' eu estar*, v. 16.

²⁷⁶ *Que boas novas que o'j' oira*, v. 9; *Dized' amig' en que vos mereci*, v. 15.

²⁷⁷ *Pero vos ides, amigo*, v. 13; *Muitos vej' eu que se fazen de mí*, v. 10; *Joan Soarez, comecei*, v. 10; *Joan Soarez, non poss' eu estar*, v. 17.

²⁷⁸ *Amigo, pois me leixades*, v. 16.

²⁷⁹ *Dized' amig' en que vos mereci*, v. 6r.

²⁸⁰ *Que boas novas que o'j' oira*, v. 14; *O porque sempre, mia madre, roguei*, v. 4.

²⁸¹ *Cidades vós, meu amigo, ùa ren*, v. 4; *Joan Soarez, comecei*, v. 25.

²⁸² *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, v. 13; *Muitos vej' eu que se fazen de mí*, v. 20; *Joan Soarez, comecei*, vv. 22, 31.

²⁸³ *Cidades vós, meu amigo, ùa ren*, v. 20.

Avoín usa en nove composicións, seguido de lonxe polos demais esquemas. Así pois, as dúas cantigas anónimas citadas comparten este esquema estrófico común a un texto de Vinhal²⁸⁴ e a nove de Avoín²⁸⁵. Mais as coincidencias métricas van máis lonxe, pois se nos fixamos no esquema estrófico de *Que sen meu grado m' oj' eu partirei*, vemos que é igual ao de *Amigo, pois me leixades*, de Avoín, salvo na medida dos versos. Finalmente, ao considerarmos definitivamente atribuída a Avoín a cantiga *Nostro Senhor, que mi a min faz amar*, teremos nela un esquema estrófico idéntico ao de *Dizen-mi as gentes por que non trobei*.

Comparando resultados, vemos que o cultivo do xénero da 'cantiga de amor' por Avoín fai caer do seu lado a balanza no que respecta á comparación destas catro cantigas anónimas coa linguaxe empregada por este autor, e en grao moito máis alto que coa de Vinhal; igualmente ocorre no caso da análise de temas e motivos literarios, pois mentres o universo amoroso de Vinhal queda circunscrito á 'cantiga de amigo', se ben matizada por certos tintes do xénero 'de amor', as semellanzas cos motivos utilizados por Avoín son salientábeis, sobre todo tendo en conta claras similitudes entre cantigas como *Per mí sei eu o poder que Amor e Nostro senhor, que mi a min faz amar* ou *Dizen-mi as gentes por que non trobei e Muitos vej' eu que se fazen de mí*. Na utilización de recursos retóricos obsérvanse semellanzas co estilo dos dous autores, e canto á métrica a balanza parece pesar máis do bando de Avoín tanto na utilización de artificios como no emprego de certos esquemas estróficos. No que respecta ás palabras rimantes, non consideramos pertinente a súa utilización por parte destes dous trobadores para decidir sobre a autoría destas cantigas, xa que as palabras repetidas son de repertorio, o cal indicaría máis ben a utilización dun instrumento auxiliar a modo de dicionario de rimas, como ten suxerido o profesor Montero Santalha²⁸⁶.

Podemos, pois, concluír que a atribución a Joan Perez d' Avoín das cantigas contidas no folio avulso nº 46 do *Cancioneiro da Ajuda* se ve ratificada pola análise comparativa retórico-estilística dos textos.

²⁸⁴ *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui.*

²⁸⁵ *Amig' ouv' eu a que quería ben; Cuidades vós, meu amigo, ùa ren; Disseron-mi ora de vós ùa ren; Dized' amig' en que vos mereci; Muitos vej' eu que se fazen de mí; O por que sempre mia madre roguei; Par Deus, amigo, nunca eu cuidei; Pero vos ides, amigo; Que boas novas que oj' oirá.*

²⁸⁶ MONTERO SANTALHA, 2000: 1500. Nesta mesma liña o profesor Martínez Pereiro apunta a posibilidade de utilización dunha especie de dicionario de usos retóricos (MARTÍNEZ PEREIRO, 2004: 405).

Nostro sennoz que miamin

fiz amar. amelloz dona de quant

tas el fez. 7 mais fremosa 7 de me

lloz prez. 7 a que fez mais fre

moso falar. el me de dela ben se

lle prouguer. ou mia morte se

maqueito non der. me de por me

de gran coita quitar.

se mel aqueito non quiser dir
quellag eu ugo ugarlei assi
que lle possa comeli quer. ami
querer ca esto me pode guantar
da mai gran coita que eu ey duno
7 se meito non der nostro sennoz
por que me fez el tal sennoz fillar
eno sei eu fez mio por se uengar
de mi per esto 7 non per outra ren
sealgun tempo fiz pesar por en
me leix assi desempurad. andar
7 no me quer contra ela ualer
por me fazer mayor coita sofrer
me fiz todest e non me quer matar

fol 40 r
col a

NOſtro ſennor que miamin

faz amar. amellor dona de quant

tas el fez. τ mais fremosa τ de me (/)

llor prez. τ a que fez mais fre (/)

moſo falar. el me de dela ben ſe

lle prouguer. ou mia morte ſe

maqueſto non der. me de por me

de gran coita quitar.

(e) ſe mēl aqueſto non quifer dar

quellog éu rogo rogarlleí aſſi

que lle poſſa comela quer ami

querer ca eſto me pode guardar

da mui gran coita que eu eý damor

τ ſe meſto non der noſtro ſennor

por que me fez el tal ſennor fillar

(b) eno ſei eu fez mio por ſe uengar

de mi per eſto τ non per outra ren

ſellálgun tenpo fiz peſar por en

me leix áſſi deſénparad andar

τ nõ me quer contra ela ualer

por me fazer maýor coita ſofrer

me faz todeſt é non me quer matar

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 94.

Variantes: v. 2, *amar.amellor*; v. 9, *mel*; v. 15, *sen nor*; v. 18, *sell álgun*.

V

- Nostro Senhor, que mi a min faz amar
a melhor dona de quantas el fez,
e máis fremosa, e de melhor prez,
e a que fez máis fremoso falar, 85
- 5 el me dê dela ben se lhe prouguer,
ou mia morte, se m' aquesto non der,
me dê por me de gran coita quitar.
- E se m' el aquesto non quiser dar
que lh' oj' eu rogo, rogar-lh' ei assi: 90
- 10 Que lhe possa, com' ela quer a mí,
querer, ca esto me pode guardar
da mui gran coita que eu ei d' amor.
E se m' esto non der Nostro Senhor,
por que me fez el tal senhor filhar? 95
- 15 Ben o sei eu, fez-mi-o por se vengar
de mí, per esto e non per outra ren;
se lh' algun tempo fiz pesar, por én
me leix' assi desempasad' andar
e non me quer contra ela valer. 100
- 20 Por me fazer maior coita sofrer,
me faz tod' est' e non me quer matar.

MANUSCRITOS: A 157 (fol 40r col a)

VARIANTES

Gráficas: v. 1, *NOftro*; v. 9, *quellog éu*; v. 17, *tenpo*; v. 18, *de/fénparad*.

Interpretativas: v. 2, *quanttas*, indicando o punto debaixo do primeiro *t* a súa anulación;
vv. 8, 15, para as iniciais *e* e *b* usouse tinta clara e letra minúscula.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 157; NUNES, 1906, nº 60;

PACHECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1580; SPINA, 1972: 312-313; LPGP, nº 75, 12; FERNÁNDEZ GRAÑA, 2000.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967 nº 75, 12 ?; nº 157, 34 (?); D'HEUR, 1975a, nº 265.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de meestria', con tres cobras singulares nas rimas b / c e unisoantes na rima a.

Artificios

Cobras 'capcaudadas' e 'capfinidas'. Rima derivada (vv. 1, 12, *amar / amor*, vv. 6, 8, *der / dar*). Repeticións paralelísticas (vv. 6, 8, 12). 'Dobres', *me, non, der* (vv. 6, 13). Rima interna (v. 19, *quer / valer*, v. 20 *fazer / sofrer*).

Rítmica

O ritmo da cantiga, aínda que é irregular reflectindo a desazón do namorado, tende á acentuación da cuarta sílaba, se ben as estrofas I e II presentan unha marcada tendencia a acentuar tamén a sétima.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a)

I ar ez ér²⁸⁷

II i or

III en êr

(TAVANI, 1967, nº 161: 52)

COMENTARIO

O namorado pide a Deus que lle faga posíbel obter o favor da dona que ama, e se non o fixer así, rógalle que lle dea a morte para deixar de sufrir 'coita' (I). E se ningunha destas dúas cousas quixese facer Deus, daquela pídelle poder querela tal como ela o quere, para así escapar á 'coita' que sofre. Pregúntase o namorado que sentido ten que Deus o fixese namorarse desta muller, se non lle quere conceder ningún destes desexos (II). El mesmo sabe a resposta, pois pensa que se Deus lle fai a el todo isto, é por se vingar de algo que o coitado faría no pasado e que tería incomodado a divindade. Por iso expresa o seu convencemento de que se Deus actúa

²⁸⁷ Indicamos mediante os tiles a diferenza de timbre entre as rimas ér (aberto) e êr (pechado).

así con el é para que sufra aínda máis que se lle dese a morte (III).

Nos primeiros versos da cantiga preséntasenos un Deus omnipotente²⁸⁸ que é personaxe activo na acción e motivo central da cantiga, pois é o responsábel absoluto da situación amorosa que produce a 'coita', e o único que pode facer mudar a situación²⁸⁹, como se expresa claramente aquí (*que mi a min faz amar, de quantas el fez*) e a través de numerosas expresións presentes ao longo de toda cantiga (especialmente nos vv. 5-7, 8, 10, 13-14, 18-21)²⁹⁰.

A seguir, a descrición da dona preséntase, de maneira sintética e abstracta como é habitual, por medio dun cúmulo de hipérboles relativas ás súas características tanto físicas (*máis fremosa, máis fremoso falar*), como morais (*melhor dona de quantas el fez, de melhor prez*) e que se manifestan formalmente mediante unha 'accumulatio' por medio dunha serie polisindética de catro elementos copulativos en que a repetición ou derivación de certos fonemas ou vocábulos (*faz / fez, fremosa, fez máis fremoso falar, melhor, máis*), algún deles en posición anafórica como a conxunción copulativa *e*²⁹¹ que conecta unha serie trinaría de elementos (vv. 3-4), reflicten formalmente a insistencia do namorado na perfección da amada propia do 'amor cortés'.

A continuación, a petición a Deus maniféstase mediante unha antítese disxuntiva (*dela ben / mia morte*), nun contorno de anástrofes e hipérbatos (*se m' aqesto non der, por me de gran coita quitar*) que son reflexo do desacougo do atormentado cantor²⁹², á vez que introducen os motivos cortesés da 'morte por amor' do namorado²⁹³ e da 'coita de amor' que este sofre por non conseguir que Deus lle conceda o ansiado 'ben' da amada²⁹⁴. O motivo de Deus omnipotente capaz de conceder ou denegar o 'ben' da dona vémolos así mesmo noutras cantigas, como na de

²⁸⁸ Véxanse outras facetas da omnipotencia de Deus nas cantigas II, VII, X, XII, en contraste coa súa pasividade en VIII e XI.

²⁸⁹ Con idéntico 'incipit' dan comezo dezasete cantigas máis no corpus trobadoresco (LPGP, II: 1048-1049).

²⁹⁰ Sobre este motivo, véxase MARTÍNEZ PEREIRO, 1996a; 1998. Actualmente existe na rede un relatorio do mesmo autor onde retomando o tema das cantigas heterodoxas se reformula este traballo <http://www.vieiros.com/galgo.org/linguadascantigas/relatorios/cpaulo.html>. Para ver este mesmo motivo centrado na lírica provenzal e en catro cantigas galego-portuguesas, véxase GOUIRAN, 1993.

²⁹¹ Como teñen apuntado as profesoras Elsa Gonçalves e M^a Ana Ramos, "O elóquio da dama e o amor do poeta partilham as figuras da amplificación: a acumulação polissindética, (...), a sinonimia amplificante, (...) a gradação ascendente, (...) a repetição poliptótica, (...) a hipérbole, (...) a anáfora (...). O recurso ás figuras da amplificação justifica-se pelo carácter superlativo do amor ou da beleza e virtude da dama". (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 72, 73).

²⁹² Lembrese que "A tensão que caracteriza o amor cortés e o facto de se tratar quase sempre de amor non correspondido explicam a frecuencia de outra figura —a antítese—" (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 73).

²⁹³ Véxase este motivo desenvolvido no comentario da cantiga III, neste mesmo capítulo.

²⁹⁴ Na clasificación do profesor Tavani, estaríamos no campo sémico da "pena por un amor non correspondido", ou "coita de amor" (TAVANI, 1988b: 123-132).

Joan Lopez d' Ulhoa en que os versos iniciais repiten esta idea con palabras semellantes: *Sempr' eu, senhor, roguei a Deus por mí / que me desse de vós ben; e non quer!* Na nosa cantiga, o namorado cantor manifesta pola primeira vez neste verso quinto o seu distanciamento a respecto da figura divina que se volve contra el, por medio do pronome tónico *el* (substituíndo *Nostro Senhor*) que se repetirá noutras ocasións na cantiga (vv. 8, 14)²⁹⁵ e finalmente desaparecerá, quedando reducido a suxeito elíptico no momento en que máis negativa se volva a divindade (última cobra).

Nos últimos versos da primeira cobra, é salientábel a nivel formal a acumulación das aliteracións que crean un efecto fónico iterativo favorecido polas repeticións e derivacións poliptóticas aludidas máis arriba e presentes tamén aquí (*me dê / non der / me dê por me de gran coita quitar*)²⁹⁶.

A segunda cobra ábrese coa reiteración paralelística do anterior v. 5 creando así varios 'dobres' e unha rima derivada (*der / dar*) e que acha un terceiro paralelo, co hipérbato sempre presente que, salientando o pronome deíctico, pon de relevo o real motivo de desexo do namorado nos versos 6, 8 e 13 (*se m' aquesto non der / se m' el aquesto non quiser dar / se m' esto non der Nostro Senhor*). O motivo de rogar a Deus como intermediario aquí, e como valedor máis adiante (v. 19), perante a 'senhor', deriva directamente da omnipotencia divina, asumida na cantiga desde o primeiro verso²⁹⁷. Nesta estrofa continúan a abondar as figuras retóricas de repetición a nivel fónico, como a anáfora de *que*, que se ben no v. 9 aparece como pronome relativo, no v. 10 é conxunción completiva, ou aínda a repetición literal de *senhor*, se ben encobre un equívoco desdobraemento dos referentes responsábeis da coita (*Senhor, Deus / senhor, muller*, nos vv. 13-14). As derivacións son frecuentes, prolongando os efectos das aliteracións tamén nesta estrofa (vv. 9-11: *que lh' oj' eu rogo / rogar-lh' ei; quer / querer*). No v. 10 destaca o orixinal motivo da petición da identidade de sentimentos no home e na muller expresada por medio dunha 'explicatio' en forma comparativa. Remata esta segunda cobra cunha aparente interrogación retórica que acha resposta na estrofa final²⁹⁸.

Se ben nas dúas primeiras cobras predominan os asertos desiderativos ou interrogativos,

²⁹⁵ MARTÍNEZ PEREIRO, 1996a: 51, nota 14.

²⁹⁶ Non esquezamos que "O exordio resulta ser o lugar idóneo para a concentración de recursos retóricos" (BELTRÁN, 1995: 212).

²⁹⁷ MARTÍNEZ PEREIRO, 1996a: 51.

²⁹⁸ Comprobamos así que neste contexto aparecen "interrogações e exclamações ligadas ao tema da coita d' amor ou do pedido de bem" (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 74).

na terceira estrofa o namorado expresa a súa convicción sobre o desexo de vinganza de Deus, por medio dunha 'explicatio' en que se acada o clímax da composición²⁹⁹. Nela alternan fórmulas afirmativas e negativas, creando un xogo constante de contraposicións antitéticas e intensificadoras que comezan no v. 16 (*per esto e non per outra ren*), continúan nos vv. 17-19 mesturadas coas anástrofes e hipérbatos (*por én / me leix' assi desempared' andar / e non me quer contra ela valer*³⁰⁰) e rematan nos versos finais como colofón epifonemático da cantiga (*por me fazer maior coita sofrer / me faz tod' est' e non me quer matar*), reforzado pola rima interna dos vv. 19 e 20 (*quer / valer, fazer / sofrer*). A expresión *tod' est'* recolle a idea da amplitude que acada a suma dos elementos que interveñen nesa 'coita' que sofre o namorado, tan ampla que lle resulta imposible de concretar³⁰¹.

Así pois, cantiga constrúese en torno ao tema da divindade como responsábel última da 'coita de amor' que padece o amador, motivo que se desenvolve aquí como monólogo da voz poética en tres fases, correspondéndose coas tres cobras; na primeira, maniféstase a petición do namorado a Deus; na segunda, ofrécense as posibles alternativas; e na terceira, explícanse as razóns por que Deus non satisfai os seus desexos. No conxunto da cantiga destaca a fuxida do estatismo que produciría unha estrutura máis cinxida a un paralelismo rixido, en favor dun maior desenvolvemento sintáctico e argumental; a omnipresenza das referencias á primeira persoa, epicentro da 'coita' (*mi a min, me dê, mia, m' aqesto, me dê, por me (I), m' el, eu rogo, a mí, me pode, eu ei, m' esto, me fez (II), Ben o sei eu, fez-mi-o, de mí, me leix' assi, me quer, por me, me faz, me quer (III)*); a progresiva gradación ascendente expresada nas fórmulas escolleitas para a expresión da 'coita' en cada cobra, comezando por *gran coita quitar* (I), aumentando en *mui gran coita que eu ei d' amor* (II) e acadando o punto máximo na hiperbolizante expresión *maior coita sofrer* (III); e sobre todo, a riola de repeticións que se vai debullando pola cantiga adiante e que se ben non obedecen a sistematización ningunha coñecida, teñen chamado a atención do profesor Beltrán, quen lembra que a 'Arte de Trovar' falaba xa da posibilidade de repetir palabras

²⁹⁹ Estas investigadoras teñen reparado en que "Em poetas cultos (...), que desenvolvem temas menos estereotipados ou procuram renovar, através de estruturas retóricas mais complexas, temas e motivos recebidos do repertório tradicional, vamos encontrar figuras menos usuais como a (...) explicatio (...), anástrofe (...), hipérato (...)" (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 74).

³⁰⁰ Obsérvese a semellanza entre este verso e o de Martin Soarez *non me quer el contra ela valer*, na cantiga *Nunca bon grad' Amor aja de mí*, referíndose esta vez ao Amor, que substitúe a figura divina neste caso, desempeñando idéntico papel.

³⁰¹ A mesma expresión achámola intensificada pola repetición na citada cantiga de Don Denis *Como me Deus aguissou que vivesse*, onde concentra esta fórmula tres veces na segunda cobra (vv. 8, 11, 14) despois de tela utilizado no v. 5 da primeira estrofa.

distintas segundo as estrofas, permitindo certas variacións con respecto á norma:

Observemos que hai un marco de repetición xeneralizada, pero existe asemade un grupo que contribúe a illa-las estrofas: *fazer*, *melhor* e *fremosa* aparecen na primeira, non na segunda, e o último termo tampouco reaparece na terceira; *querer* e *rogar* son propios da segunda, mentres a terceira reúne dous termos que aparecían nas anteriores, *fazer* e *querer*. Distribucións deste tipo poden atoparse tamén nun grupo relativamente frecuente de composicións³⁰².

Resúltanos certamente difícil de crer que uns poetas que elaboraban e refacían coidadosamente os seus textos se lanzasen nunha repetición arbitraria e caótica de termos sabendo que existían certas normas literarias que regulaban o seu uso. Mesmo se o que se pretendía era transgredir esas normas reguladoras, parece lóxico pensar que esa transgresión se faría seguindo uns criterios diferentes, que hoxe descoñecemos. A distribución das repeticións e derivacións nesta cantiga, como sinala o profesor Beltrán, pode que siga uns criterios descoñecidos hoxe por nós, xa que non debemos esquecer dunha banda o carácter fragmentario da 'Arte de Trovar', que fai que non recolla todos os preceptos que conteria orixinalmente, e doutra parte, que a propia evolución da escola, ben por cansazo das regras poéticas en uso, ben por aceptación de novas influencias, puido ter modificado os antigos preceptos, de igual modo que puido suceder con certos motivos literarios.

A descrición da *senhor*

O tópico do eloxio da dona³⁰³ na 'cantiga de amor' galego-portuguesa aparece definido por unhas características que o afastan do seu modelo occitano, onde a detallada descrición da beleza da *midons* ocupaba un lugar privilexiado e indispensábel na arquitectura do poema. A muller da 'cantiga de amor' é definida como un cúmulo de perfeccións, pero sen entrar en detalles. Esa muller é obxecto dun paradoxo pois, en palabras do profesor Souto Cabo, goza de

toda unha série de cualidades a ela inherentes, que son, em última instância, (...) princípio e fim do processo amoroso. Porém, talvez se poderia pensar que essa importância

³⁰² BELTRÁN, 1995: 216-217. Como composicións onde aparece este tipo de distribución indica A 31 de Paai Soarez de Taveiros e A 41 e A 51 de Martin Soarez.

³⁰³ Cadraría co campo sémico que Tavani denomina "louvanza ou eloxio da dama" (TAVANI, 1988b: 110-114).

atribuída à perfeição física e psíquica da mulher nom se corresponde co tratamento que na prática lle foi outorgado³⁰⁴.

Efectivamente, a louvanza da 'senhor', sendo un dos motivos máis comúns no corpus, non pasa de ser unha xenérica, imprecisa e abstracta, pero tamén hiperbólica avaliación positiva da muller amada. Quizais a máis extensa e detida descrición da dona sexa a que realiza Don Denis na cantiga que, significativamente, comeza como unha declaración de intencións, *Quer' eu en maneira de proença!*; nela, a imitación do estilo occitano, pormenorízase a descrición da muller e o eloxio convértese no motivo central que aglutina múltiples figuras amplificativas e acumulativas detallando tanto as calidades físicas como morais da 'senhor': *prez, fremeura, bondade, ben, valor, bon sén, beldade, loor, falar, riir, lealdade*, e que conclúe asegurando que *non á, tra-lo seu ben, al*³⁰⁵. Practicamente Don Denis esgota nesta cantiga o repertorio de adxectivos aplicados á dona no corpus da 'cantiga de amor', se exceptuamos a precisión de Joan Garcia de Guilhade sobre os *olhos* da súa *senhor*, que son *verdes*.

*os olhos verdes que eu vi
me fazem ora andar assi*³⁰⁶

En opinión de Souto Cabo, a explicación desta incorporeidade da muller da 'cantiga de amor' témolaa en que se dá unha tendencia no xénero a prescindir dos elementos biográficos, subxectivos; prescínlese de toda conexión coa realidade palpábel e o interese céntrase en xeneralidades de validez universal:

Assi, a 'senhor' que se nos presenta é um ser que pode ser identificado com qualquer mulher, ao nom se corresponder com nengumha en concreto. Os nossos poetas, pois, criam objectos artísticos nos quais o que interessa nom é a relação com o mundo exterior, senom a perfeição do trabalho realizado³⁰⁷.

Este motivo sofre, segundo o profesor Resende de Oliveira, unha transformación no decorrer da escola trobadoresca, que se deixa notar nas composicións de autores tardíos, como

³⁰⁴ SOUTO CABO, 1993: 25.

³⁰⁵ *Quer' eu en maneira de proença!*, vv. 4, 5, 6, 10, 12, 16, 17, 18, 21. Un estudo completo do vocabulario referido ás calidades da 'senhor' pode verse en SOUTO CABO, 1993: 25-26 e 33-35.

³⁰⁶ *Amigos, non poss' eu negar*, vv. 5-6, 11-12, 17-18.

³⁰⁷ SOUTO CABO, 1993: 27.

se pode ver nesta 'cantiga de amigo' de Joan Garcia de Guilhade, na que se refire explicitamente á decadencia da temática amorosa da louvanza da dona:

Ai, amigas! Perdud' an conhocer
quantos trobadores no reino son
de Portugal: ja non an coraçon
de dizer ben que soian dizer
de nós e sol non falan en amor,
E al fazen, de que m' ar é peor:
Non queren ja loar bon parecer³⁰⁸.

Non é este o único motivo temático que se ve evoluir dentro da escola, indicio de que o xénero da 'cantiga de amor' non foi tan estático e repetitivo como nun principio se pensou. Os propios textos ofrécennos as claves, é o noso labor buscalas.

A vinganza divina

O motivo da vinganza, pouco tratado no corpus, pode adoptar varias perspectivas³⁰⁹, podendo tratarse da vinganza do amador³¹⁰, da dona³¹¹ normalmente en 'cantigas de amigo', ou máis raramente de Deus³¹², como neste caso, no cal a 'cantiga de amor' galego-portuguesa mostra a súa orixinalidade temática con respecto a outros cantares amorosos medievais occitanos ou franceses³¹³. No corpus aparecen unhas 1068 referencias a Deus, e se ben en moitos casos se trata de alusións marxinais ou expresións lexicalizadas, non é nada desprezábel a moi alta percentaxe en que fan referencia a unha divindade cun papel activo. Neste caso teriamos un

³⁰⁸ OLIVEIRA, 2001: 121.

³⁰⁹ Véxase o minucioso traballo sobre o motivo da vinganza de FERREIRA BASEILHACH, 2000.

³¹⁰ Por veces a vinganza consistiría nun intercambio de roles, como declara Pero da Ponte en *Se eu podesse desamar*, declarando *Assi me vingaria eu, / se eu podesse coita dar / a quen me sempre coita deu* (vv. 5, 6, 7, 12, 13, 19, 20, 26, 27); outras veces consiste na revelación do nome da dona, como vemos en Airas Moniz d' Asme, *Pois mi non val d' eu muit' amar*, onde di *ca ben lhe-la fiz conhocer, / porque me non quis ben fazer! / E tenho que ben me vinguei, / pois la en concelho averiguei!*, reaccionando así o trobador ao non obter da dona o 'ben' que ela prometera.

³¹¹ *Disseron-me ora de vós ùa ren*, de Joan d' Avoin, presenta unha dona vingadora que increpa o amante duramente coa ameaza repetida no 'refran' *eu vos fiz e eu vos desfarei*, concluíndo na 'fiinda': *E, pois vos eu tomar qual vos achei / pesar-mi-á én, mais pero vingar-m'-ei* (vv. 6, 12, 18, 19, 20).

³¹² Véxase por exemplo *En gran coita vivo, senhor*, atribuída dobremente a Joan de Gaia e Nuno Rodríguez de Candarei, onde Deus se converte en vingador da dona.

³¹³ FERREIRA BASEILHACH, 2000: 442.

Deus *ex machina* que convoca o namorado perante a *senhor* por el criada insuperábel e inaccesíbel para así lle provocar a *coita de amor*³¹⁴.

Concretamente nesta cantiga é presentado como señor feudal vingativo e rancoroso, como se verá. Autores que tratan este motivo en 'cantigas de amor' son Pero Garcia Burgales (a terríbel vinganza de Deus consiste en facer morrer a súa *senhor*³¹⁵), Don Denis (que insiste na vontade divina de non querer que o desesperado amante morra para que sufra máis aínda³¹⁶) ou o autor de *En gran coita vivo, senhor*, que acusa directamente a divindade:

(...) quer-me matar.
E a mí seeria melhor,
e por meu mal se me deten,
por vingar vos, mia senhor ben,
de mí, se vos faço pesar³¹⁷.

Que 'viver en coita' é peor que a morte³¹⁸ é un motivo de teor paradoxal que como acabamos de ver aparece nos autores anteriormente citados ao trataren o tema da vinganza divina. Ponse así de manifesto na cantiga en estudo a actitude dun Deus vingador e por demais malvado, pois nunca se explicita a gravidade do 'pecado' ou da razón que fai 'pesar' á divindade (*se lh' algun tempo fiz pesar*, v. 17) para inducila a comportarse de maneira tan cruel co namorado (*por én / me leix' assi desempared' andar*, vv. 17, 18) e negarlle a axuda que lle debe ao vasalo todo señor feudal³¹⁹ (*e non me quer contra ela valer*, v. 19).

³¹⁴ MARTÍNEZ PEREIRO, 1996a: 48-49.

³¹⁵ Véxase *Se eu a Deus algun mal mereci*. Como sinala M^a do Céu Ferreira, « agent de Dieu, crée par Lui, Dieu opère à travers elle afin de punir l'amant-troubadour » (FERREIRA BASEILHACH, 2000: 446), consideración aplicábel tamén á cantiga en estudo.

³¹⁶ *Como me Deus aguisou que vivesse*.

³¹⁷ *En gran coita vivo, senhor*, vv.3-7.

³¹⁸ Pódese ver este motivo explicado máis detalladamente no comentario á cantiga III, neste mesmo capítulo.

³¹⁹ De feito, o vocabulario feudal está moi presente neste tipo de temáticas e especialmente nesta cantiga (*filhar, amar, senhor*), caracterizando a relación entre o personaxe divino e o trobador como a dun cruel señor feudal e o seu coitado vasalo, en paralelo coa relación *senhor* - namorado, sobre a que asenta o 'amor cortés' (FERREIRA BASEILHACH, 2000: 443). Martin Soares en *Meu senhor Deus, se vos prouguer*, explicita claramente esta relación feudo-vasalática, dirixíndose o namorado a Deus deste modo: *e non me leixedes assi / en tamanha coita viver, / ca vos devedes a valer / a tod' ome que coita ouver* (vv. 3-6), lembrándolle a Deus as súas obrigas para cos seus vasalos. Para un achegamento ao vocabulario feudal na literatura medieval galego-portuguesa, véxanse PICHEL, 1987 e FILGUEIRA VALVERDE, 1991.

En todo o caso, tendo en conta a orixinalidade destes textos “contra Deus” dentro do corpus³²⁰, concordamos co profesor Martínez Pereiro en que

a evolución e subversión dos ‘topoi’ tradicionais non supoñen tanto o confronto explícito dos chamados por M. Rodrigues Lapa “escarnhos d’ amor” ou por Pierre Bec “contratextos”, como a evolución distorcida de teor irónico ou o exceso modulado e o prolongamento intensificador, incidindo o real e a experiencia anticonvencional nos códigos temáticos e semántico-pragmáticos da *cantiga d’ amor* (...).

Esta pertinaz e sibilina mudanza (...) vai subvertendo tamén o ‘horizonte de espera’ do(s) destinatario(s) e creando-lle(s) outras expectativas, feito de que, (...), pode ser índice, a dada altura (nun estrato temporal avanzado da escola) o repetido *incipit* con referencia central á intervención de Deus no amor profano³²¹.

Conclúe Martínez Pereiro que, dado que estes textos “irreverentes” se sitúan todos nun contorno cronolóxico tardío dentro da escola trobadoresca, e sen negar a posibilidade dunha certa influencia do lirismo occitano, parece claro que

son resultado da dinámica evolutiva propia da *cantiga d’ amor*, nunha deriva, (...), que supón, (...) unha liña renovadora do xénero por excelencia da erótica amorosa trobadoresca³²².

Na mesma liña sitúanse as conclusións de António Resende de Oliveira sobre a evolución dos motivos dentro da escola trobadoresca ao detectar tamén unha clara evolución do xénero amoroso cara ao “desrespeito das súas regras” no tocante á “intromissão da sátira, a nomeação da dama, a inclusão da sua fala, as invectivas contra Deus, etc.”³²³ e de Elvira Fidalgo a propósito da ‘coita’ que evolúe cara a unha realización máis alegre³²⁴, ou da figura da ‘amiga’ que cobra fortaleza e personalidade co paso do tempo³²⁵; a profesora Ferreira por súa vez considera que

³²⁰ Vicenç Beltrán tenlle conferido a este trobador certa orixinalidade temática por atribuír directamente a súa coita amorosa á vinganza divina; pero afirma que é Don Denis quen explota a fondo esta idea que revela unha submisión aceptación dun destino funesto acorde coa resignación cristiá (BELTRÁN, 1997, especialmente: 285).

³²¹ MARTÍNEZ PEREIRO, 1996a: 44-45.

³²² MARTÍNEZ PEREIRO, 1996a: 62-63.

³²³ OLIVEIRA, 2001: 122.

³²⁴ FIDALGO, 1994. Véxase o comentario da cantiga III neste mesmo capítulo.

³²⁵ FIDALGO, 1997.

(...) la femme est sans doute la pierre angulaire de la philosophie laïque des *trovadores*, créateurs d'un édifice conceptuel artistique: la *cantiga*.

Avec le motif de la vengeance divine, il est possible d'assister en effet, en différé, à l'effort d'une culture laïque prompte à s'arracher, tout en restant profondément imbriquée et redevable, à la puissante empreinte de la religion et que l'époque et les chansons du roi Denis ont particulièrement rendue visible³²⁶.

NOTAS

vv. 2-4: Nesta enumeración polisindética de catro elementos, nin Nunes nin Spina colocan vírgula entre eles, mentres que Michaëlis e Paxeco / Machado só puntúan con vírgula o final de cada verso. Nós entendemos que o carácter abusivamente polisindético da oración esixe que se marque a separación entre os seus elementos, para maior clareza sintáctica.

v. 3: ... *prez*: O substantivo *prez* (do prov. *pretz*, do lat. *pretiu*), significa, segundo Michaëlis, "preço, valor, mérito e glória"³²⁷, e fai referencia no código do amor cortés á reputación da dona.

v. 5: Os anteriores editores comprenderon *se lhe prouguer* como aposición, e separárona do resto do verso con vírgula. Nós entendémolo sintacticamente ligado ao anterior, de aí a falta de puntuación, en consonancia coa do v. 7. Alén disto, Michaëlis findou o verso con punto e vírgula, sen dúbida para marcar a oposición disxuntiva, que hoxe adoitamos puntuar só con vírgula.

v. 6: A investigadora alemá coloca a aposición condicional entre parénteses, que consideramos desnecesarias.

v. 7: De acordo co dito para a puntuación do v. 5, entendemos que a sintaxe do verso está ben ligada, contrariamente ao que semellan comprender os anteriores editores, que colocan todos vírgula antes da causativa.

... *quitar*: Véxase a nota a verso oitavo na cantiga II. Aquí o verbo refírese a abandonar a coita.

vv. 8-9: Spina e Nunes ven aínda como unidade a cláusula condicional, que colocan entre vírgulas, mentres Paxeco / Machado findan o verso con vírgula. Non consideramos

³²⁶ FERREIRA BASEILHACH, 2000: 450.

³²⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 72.

necesario puntuar estes versos para a súa correcta interpretación.

v. 9: Paxeco / Machado engaden unha sílaba ao verso, *que Lle og*, contra os manuscritos. Os editores anteriores non puntúan o final deste verso. Nós colocamos os dous puntos para subliñar o carácter explicativo dos vv. 10-11.

vv. 10-11: Nunes e Spina non consideran necesario puntuar o verso. Nós facémolo, igual que Michaëlis e Paxeco / Machado para separar a aposición comparativa do verbo principal.

... *guardar* : Véxase na cantiga I a nota ao v. 20.

v. 12: Spina e Nunes colocan vírgula no final do verso, e Paxeco / Machado, punto e vírgula. Concordando con Michaëlis, cremos que cómpre unha pausa máis marcada neste lugar.

v. 13: Nunes e Spina colocan vírgula tras da conxunción copulativa, da mesma maneira que fixeron xa ambos os editores no v. 8.

v. 14: ... *filhar*. Véxase a nota ao verso décimo quinto da cantiga IV.

v. 15: Spina edita un *Ne' no* contra da lectura dos manuscritos, que nos parece desnecesario.

v. 16: Spina suprime unha sílaba do verso, editando *est' e*, o cal non é necesario se se fai a sinalefa. Paxeco / Machado remata o verso con vírgula, cando consideramos necesaria unha pausa máis marcada para dar paso á 'explicatio' do verso seguinte.

... *por én*: Véxase a nota aos vv. 9, 15 da cantiga III.

v. 18: ... *leix'* : Véxase a nota ao v. 5 da cantiga III.

v. 19: Spina, Nunes e Paxeco / Machado colocan vírgula no final do verso. Nós concordamos con Michaëlis para marcar ben a pausa antes dos versos conclusivos.

vv. 20-21: Michaëlis cre pertinente unha vírgula separando as coordenadas copulativas, quizais considerando o seu carácter disxuntivo na estrutura profunda.

Autoría da cantiga V

Os autores que concorren pola paternidade desta cantiga son Gonçal' Eanes do Vinhal e Joan Perez d' Avoin³²⁸.

Observamos dunha parte que o repertorio de composicións que pertencen indubitabelmente a Gonçal' Eanes do Vinhal está composto por 'cantigas de amigo'³²⁹ e 'de escarnio e maldizer'³³⁰, mais ningunha 'de amor'. Debido a esta carencia, o vocabulario e as fórmulas lingüísticas empregadas nestes poemas non gardan correlato particular coas que aparecen na cantiga en estudo fóra do que é normal na lingua trobadoresca das cantigas. Salientaremos as fórmulas *Nostro Senhor* ou *se lhi prouguer*³³¹, favorecidos polo carácter paródico da cantiga que as recolle, pois é un 'escarnio' construído co referente das 'de amor', de aí o apelativo *senhor* dirixido á abadesa³³². Noutros lugares obsérvanse así mesmo expresións semellantes a *ben o sei eu*³³³, ou mesmo *me faz i pesar*³³⁴, *que mi fez pesar e pois que el tod' a questo fezer*³³⁵, *gran coita, tal coita ouv' a sofrer*³³⁶, correspondéndose con expresións presentes na cantiga tratada, así como certas alusións ao *amor*³³⁷, á *dona*³³⁸, ao *ben*³³⁹, ou a *rogar*³⁴⁰, que se encontran entre as máis comúns no corpus.

Pola mesma razón xenérica, os temas e motivos utilizados achan escasos correspondentes directos na cantiga que nos ocupa, salvante en certas alusións sempre marxinais a Deus que achamos en seis cantigas³⁴¹, no motivo da 'morte de amor' presente en

³²⁸ Véxanse no capítulo I as circunstancias codicolóxicas e históricas concretas destas cantigas.

³²⁹ B 706-712 / V 307-313, B 1390 / V 999.

³³⁰ V 1000-1008.

³³¹ Abadesa, *Nostro Senhor*, vv. 1, 2.

³³² Abadesa, *Nostro Senhor*, v. 8. *Senhor* é usado noutras ocasións por Vinhal pero referíndose ao amigo (*Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, v. 8), ou ao rei (*Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 5, 11, 17).

³³³ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 19, *sei ben*; *Maestre, todo-los vossos cantares*, v. 10, *eu o sei*; *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 5, 11, *non sei eu*. *O meu amigo, que me quer gran ben*, v. 17, e *sei eu*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 9, *eu o sei*.

³³⁴ *O meu amigo, que me quer gran ben*, v. 18.

³³⁵ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 3, 25.

³³⁶ *En gran coita andamos con el-Rei*, v.1, *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv.14, 19, *Que leda que oj' eu seja*, v. 17, *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 25, *O meu amigo que me quer gran ben*, v. 15.

³³⁷ *Ūa dona foi de pran*, v. 11.

³³⁸ *Que leda que oj' eu seja*, vv. 5, 13, 21; *Ūa dona foi de pran*, vv. 1, 19.

³³⁹ *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 2, 8; *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 1, 10.

³⁴⁰ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 1; *En gran coita andamos con el-Rei*, v. 15; *Meu amigo' é d' aquend' ido*, v. 9; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, v. 13.

³⁴¹ Abadesa, *Nostro Senhor*; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, *En gran coita andamos con el-Rei*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *Quantos mal an se queren guarecer*; *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*.

seis composicións³⁴², da 'coita'³⁴³, e do 'ben' da amiga³⁴⁴; tamén nun aspecto que salienta Antonia Viñez no seu estudo deste autor³⁴⁵, e que aproximaría as súas 'cantigas de amigo' ao xénero 'de amor'.

el extraño sabor foráneo con que sazona do Vinhal sus textos de amigo, participando de esa corriente de hibridismo estético entre lo autóctono y lo provenzal, (...) haciendo de su amiga una *senhor* en muchos casos³⁴⁶.

Segundo explica Viñez, aínda que as súas 'cantigas de amigo' se adaptan sen problemas ás características definitorias deste xénero, o vocabulario feudal en que se expresa a relación vasalático-amorosa na cantiga *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*³⁴⁷, a actitude de superioridade e altivez da muller en *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*³⁴⁸ xunto á descrición do seu sufrimento nestas dúas cantigas, ou as actitudes antitéticas dos protagonistas na cantiga *Par Deus, amiga, quant' eu receei*³⁴⁹ aproximan algúns dos seus textos 'de amigo' ao xénero "máis abstracto y menos afectivo"³⁵⁰ 'de amor'. Mais non deixa de parecernos un interesante aspecto secundario que se debe salientar como particularidade sempre dentro do xénero da 'cantiga de amigo'.

Atendendo aos recursos retóricos empregados nesta cantiga, as correlacións coa estilística de Vinhal non parecen particularmente rechamantes en liñas xerais. Segundo Antonia Viñez, nótase neste autor

la intención estilística de alejarse de la repetición estructural. Ello deriva en una cierta anarquía de los grupos léxicos y en una cierta monotonía semántica que es

³⁴² *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar ; Meu amig' é d' aquend' ido; O meu amigo queixa-se de mí; O meu amigo, que me quer gran ben, Par Deus, amiga, quant' eu receei, Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar.*

³⁴³ Case sempre como alusións marxinais ou na súa vertente feminina (*En gran coita andaremos con el-Rei; Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar; Que leda que oj' eu sejo; Par Deus, amiga, quant' eu receei; O meu amigo que me quer gran ben*).

³⁴⁴ *O meu amigo queixa-se de mí; O meu amigo, que me quer gran ben.*

³⁴⁵ VÍÑEZ, 2004.

³⁴⁶ VÍÑEZ, 2004: 106. Véxanse, máis particularmente, os comentarios temáticos e retóricos destas cantigas onde a investigadora concreta e exemplifica esta idea.

³⁴⁷ Viñez destaca como vocabulario de corte feudal nesta cantiga os termos *torres* (vv. 1, 7, 23), *bafordar* (v.2), *senhor* (en sentido masculino, v.8), *morrer* (a dona vv. 6, 12, 18, 24), *coita* (referida á muller, vv. 10, 16, 19, 22) (VÍÑEZ, 2004: 145-152).

³⁴⁸ VÍÑEZ, 2004: 163-173.

³⁴⁹ VÍÑEZ, 2004: 134-144.

³⁵⁰ VÍÑEZ, 2004: 137.

aprovechada por el poeta para el lucimiento retórico de las figuras de acumulación y reiteración. Una incidencia léxica que, no obstante, no logra ser mantenida a lo largo de las estrofas, puesto que las cantigas ahondan en la convención para tratar de superarla mediante pequeños esbozos de renovación. En el seno de la estrofa, la variabilidad podría apreciarse a través de los ligeros cambios entre unas y otras. Pocos artificios completamente realizados y bastantes realizados muy caprichosamente³⁵¹.

Esta característica iterativa percorre como vimos a cantiga A 157 por medio da suma de figuras acumulativas e repetitivas como paralelismos, derivacións, polisíndetos ou anáforas, mais é común non só en Vinhal, senón en moitos outros autores, como sinala o profesor Beltrán:

Na cantiga de amor resulta frecuentísimo que unhas mesmas palabras aparezan unha e outra vez ó longo das estrofas (...) mais sen distribución uniforme nin densidade semellante dunha estrofa a outra (...). Outras veces os autores utilizan sistemas repetitivos máis ou menos regulares (...), non hai dúbida de que podemos falar con plena propiedade dun artificio buscado e valorado pola estética galego-portuguesa, polo demais moi frecuente, e, de engadido, do *dobre* e o *mozdobre*³⁵².

Por outra parte, Vínñez salienta, dentro dos hábitos estilísticos de Vinhal, que

La principal evolución observable es la mayor artificiosidad en las conexiones semánticas, como consecuencia de la mayor complejidad sintáctica. (...) son ejemplos evidentes de un perfeccionamiento técnico indiscutible, suponen un escalafón más hacia la individualidad poética (...) de ahí el poco uso de fraseología, (...) la mayor flexibilidad sintáctica, la homogeneidad de los recursos en un afán de estilismo particularizado, la huida de la simpleza sinonímica (...) ³⁵³.

A cantiga A 157 escapa tamén do convencionalismo e da rixidez paralelística no desenvolvemento das cobras en favor dun maior dinamismo sintáctico, mais achamos nela un carácter propio baseado na utilización particular das figuras de repetición, e que no caso de A 157 non parece contradictorio co maior desenvolvemento da sintaxe na cantiga.

Por outra parte, os recursos estilísticos que conforman os hábitos retóricos deste autor

³⁵¹ VÍÑEZ, 2004: 105.

³⁵² Esta é así mesmo unha característica presente en Joan d' Avoin, pero tamén en Paai Soares de Taveiros, Fernan Garcia Esgaravunha Fernan Gonçalves de Seabra, Martin Soares, Nuno Fernandez Torneol, Pero Garcia Burgales, Vaasco Gil, Don Denis, Pero d' Armea... (BELTRÁN, 1995: 215-216).

³⁵³ VÍÑEZ, 2004: 105-106.

non achan especiais correspondencias cos empregados na cantiga en estudo. Os contados exemplos de figuras como a comparación, que vemos en *Nostro Senhor, que mi a min faz amar*, utilízanse sobre todo nos contextos narrativos das súas 'cantigas de escarnio', mais tamén nalgunhas 'de amigo' (*ca receei de mi querer gran ben / como m' el quer*³⁵⁴; *come os outros que i van enton; come os que na frota / van e se deitan*³⁵⁵; *Nunca molher tal coita ouv' a sofrer / com' eu*³⁵⁶; *porque o amo tan de corazón / como nunca amou amigo molher*³⁵⁷; *come maestre*³⁵⁸; *quaes ela querria*³⁵⁹). Polo que respecta á antítese e mais á contraposición antitética, figuras presentes así mesmo en A 157, son relativamente pouco frecuentes na obra de Vinhal³⁶⁰ (mais *que outra ren quero-lho gracir / mais eu non lho quero por én consentir*³⁶¹; *Pero vistes que chorava / quando se de min partia / disseron-mi que morria / por outra*³⁶²; *nen ven por al meu amigo, / senon por falar comigo*³⁶³; *Ca morto fora, (...) / mais nembrastes-vos ben de min; Deus vos dê (...) / que eu non poderei*³⁶⁴; *O meu amigo, que me quer gran ben / nunca de min pode aver senon mal; leix' a coidar eno mal que lhi én ven / e coida sempre en meu bon parecer*³⁶⁵; *porque lhi non faço ben / (...) / mais non quer' eu por el meu mal fazer; porque lhi non fiz, / amiga, ben e diz que á pavor / de m' estar mal*³⁶⁶; *ben como mao*³⁶⁷). Vinhal emprega habitualmente a hipérbole, usada tamén en *Nostro Senhor, que mi a min faz amar* (*Cento dobr' ajades por én / por mi*³⁶⁸, e en xeral ligada aos motivos da 'morte por amor' e da 'coita'³⁶⁹) e en menor medida a gradación ascendente (*ata que el venha ante mi chorar / (...) / ata que el venha mercee pedir / (...) / ata que el sença ira de senhor / (...) / ata que eu veja que ja quer morrer*³⁷⁰; *tan gran pesar*

³⁵⁴ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 3-4.

³⁵⁵ *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, v. 10; vv. 12-13.

³⁵⁶ *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv. 19-20.

³⁵⁷ *Sei eu, donas, que deitad' é d' aquí*, vv. 7, 8.

³⁵⁸ *Quantos mal an se queren guarecer*, v. 13.

³⁵⁹ *Úa dona foi de pran*, vv. 6, 12, 18, 24.

³⁶⁰ Insistimos na relatividade da afirmación, pois a súa presenza, en xeral en todos os autores, é maior que a doutras figuras, conforme aos hábitos da escola trobadoresca

³⁶¹ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 8-9.

³⁶² *Meu amig' é d' aquend' ido*, vv. 6-9.

³⁶³ *Que leda que oj' eu sejo*, vv. 7-8, 15-16, 23-24..

³⁶⁴ *Abadessa, Nostro Senhor* (vv. 8, 10; vv. 22-23).

³⁶⁵ *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 1,2; vv. 6-7, e con leves variacións nos vv. 13-14, 20-21.

³⁶⁶ *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3, 6, 8, 9, 12.

³⁶⁷ *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, vv. 5-6.

³⁶⁸ *Abadessa, Nostro Senhor*, vv. 29-31.

³⁶⁹ Para o motivo da 'morte por amor', véxanse *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*; *Meu amig' é d' aquend' ido*; *O meu amigo queixa-se de mí*; *O meu amigo, que me quer gran ben*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*. Para o motivo da 'coita', véxanse *En gran coita andaremos con el-Rei*; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*; *Que leda que oj' eu sejo*; *Par Deus, amiga, quant' eu receei*; *O meu amigo que me quer gran ben*.

³⁷⁰ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 5, 11, 17, 23.

/ tal coita (...) / tal coita (...) / nunca molher tal coita ouv' a sofrer / com' eu³⁷¹; Quantos mal an se queren guarecer / Quiça non o pod' assi guarecer / Ca vos non pod' assi guarecer³⁷²; mais quer' ir a el-Rei / irei ali u el-Rei estiver / irei a el-Rei merçee pedir³⁷³).

Para alén das anástrofes e hipérbatos comúns na obra dos autores da escola galego-portuguesa³⁷⁴ observamos que un dos trazos retóricos máis utilizados nesta cantiga é a derivación, que Vinhal utiliza moderada e dispersamente, evitando por regra xeral as acumulacións (*amigo-amiga-amigo*; *partido-partia*; *dizen-digo-disseron-dizen*; *morria-morre-morto*³⁷⁵, dando lugar a 'mozdobres' nos dous últimos casos; *amiga-amigo*; *rogar-roguedes*; *fazer-fez-farei-farei-fezer-farei-fazer*; *perdoar-perdoarei-perdoarei*; *veer-veja-veja*; *pode-poder-poder*³⁷⁶, *andamos-andamos*; *façamos-fez*³⁷⁷; *soubestes-saber*³⁷⁸; *sén-desensandecer*; *faço-fiz*; *morto-morte*³⁷⁹; *morrerá-morrer-morre-morrer-morte-morrerá-morrer-morte*; *coidar-coida*; *aver-avera*³⁸⁰; *amiga-amigo*; *querer-quer-quij'*; *ouv'-aver-averan*; *falan-fale-falar*; *fez-fazer-farei-faz*; *guardar-guardar-guardei*³⁸¹; *ouvessedes-avedes-avedes*; *cuidan-cuidamos*³⁸²; *amig'-amigas-amigo*; *nembrei-nembrou-nembra-nembra*³⁸³; *ven-ven-ven-ven-ven-viinha-verria-ven*³⁸⁴; *amo-amou*³⁸⁵; *avia-ouve-avia-avia-avia*; *foi-fosse*³⁸⁶; *assanhen-assanhar*³⁸⁷). Poucas veces se acumulan varias derivacións, provocando a aliteración (*Meu amig' é d' aquend' ido* / *amiga, mui meu amigo*³⁸⁸), e con escasa frecuencia fai uso Vinhal da anáfora (*e*³⁸⁹, *que*³⁹⁰, e a 'traductio'

³⁷¹ *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv. 3, 10, 16, 19, 20.

³⁷² *Quantos mal an se queren guarecer*, vv. 1, 8, 15.

³⁷³ *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 3, 9, 15.

³⁷⁴ Poden verse exemplos practicamente en calquera cantiga; indicamos algúns versos significativos como *deitad' é d' aqui* / *do reino ja meu amig' e non sei*; *que vos tan bon Rei fez*; como *nunca amou amigo molher*; *E pois que me non val rogar a Deus*; *irei a el-Rei merçee pedir*, todos en *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 1, 2, 5, 8, 11, 13, 15, 17.

³⁷⁵ *Meu amig' é d' aquend' ido*, vv. 1-2; vv. 4-7; vv. 3-8-13; vv. 8-11-13.

³⁷⁶ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 1-3; vv. 1-4-10-16-22; vv. 2-3-4-10-13-16-21-25-26; vv. 2-6-12-18-24-27; vv. 20-21-23; vv. 19-20-21.

³⁷⁷ *En gran coita andamos con el-Rei*, vv. 1-2; vv. 16-19.

³⁷⁸ *Maestre, todo-los vossos cantares*, v.22.

³⁷⁹ *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3-4; vv. 2-7; 9-10.

³⁸⁰ *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 3-4-9-16-17-18-19; vv. 6-7, 13-14, 20-21; vv. 10-11.

³⁸¹ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 1-2; vv. 3-4-6; 5-6-26; vv. 10-11-12; vv. 13-14-16; vv. 19-20.

³⁸² *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, vv. 3-4-12; vv. 17-20.

³⁸³ *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv. 3-8; vv. 11-14-17-20.

³⁸⁴ *Que leda que o' eu sejo*, vv. 3-7-11-12-15-19-20-23.

³⁸⁵ *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 7-8.

³⁸⁶ *Úa dona foi de pran*, vv. 4-7-8-9-10-16-22.

³⁸⁷ *Pero Fernandiz, ome de bamage*, v. 6.

³⁸⁸ *Meu amig' é d' aquend' ido*, vv. 1-2.

³⁸⁹ *En gran coita andamos con el-Rei*, vv. 6-7, 9-10; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv.15, 16; *Maestre, todo-los vossos cantares*, vv. 3-4; *Non levava nen dinheiro*, vv. 6, 7; *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3, 4, 5; *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 3, 4, 17, 18.

³⁹⁰ *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, vv. 2, 3.

mais / máis³⁹¹). A anáfora copulativa, a máis utilizada polo autor, provoca o polisíndeto, pero este en poucas ocasións aparece como acumulación de varias conxuncións negativas con afán intensificador (*nunca ouv' amor / nen quij' amig' en tal razon aver, / e el filhou-m' a força por senhor / a meu pesar, e morrerá por én; E non se pod' alongar, eu o sei, / dos que migo falan, nen encobrir*³⁹²; *porque non guardou min, nen o meu amor, / e en filhar sanha ouve gran sabor, / e non me roguedes ca o non farei*³⁹³; *ben como mao nen como boança, / nen dades ren por tormenta do mar*³⁹⁴; *nen aficar nen me queren oir*³⁹⁵; *non lhi vaan na capa travar / nen o assanhen*³⁹⁶), como sucede en A 157.

Dúas figuras moi utilizadas por Vinhal presentes en A 157 son a reduplicación, (*non, veja*³⁹⁷; *fez*³⁹⁸; *diz*³⁹⁹; *pod' aver, assi*⁴⁰⁰; *mais; guardar; pesar*⁴⁰¹; *dades, ren*⁴⁰²; *quarecer; preguntar*⁴⁰³; *coitado*⁴⁰⁴ ademais doutras repeticións xa reseñadas que se integran nas series derivativas) e as correlacións paralelísticas, cuxa distribución simétrica nas cobras dá lugar con frecuencia a 'dobres' e 'mozdobres' (*Abadessa, Nostro Senhor* vv. 3, 10, 17, 24, con *nembrastes, vos, min*, como 'dobres'; vv. 5, 25; *Meu amig' é d' aquend' ido* (vv. 8-13), con 'mozdobre' *dizen-mi / disseron-mi / dizen-m'* (vv. 3, 8, 13), con reiteración pleonástica en *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui* (vv. 4, 10, 16), *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar* con 'dobres' como *ata que, el, venha* nos vv. 5, 11, 17, 23; en *En gran coita andaremos con el-Rei*, vv. 4, 11, 18, con 'dobres' como *vos, direi*, e fóra do paralelismo, *mais*, vv. 13, 20; en *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 5, 11, con literalidade case total; en *O meu amigo, que me quer gran ben*, nos vv. 6, 13, 20, con *dobres* como *leixe, coidar, eno, mal*; en *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, vv. 7, 14, 21, con *tormenta do mar* como 'dobre'; en *Pero Fernandiz, ome de barnage*, vv. 7, 14, 21, con 'dobres' como *pagar, peagen, cuu*; en *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, vv. 1, 7, 13, con 'dobres' como *quando, eu, torres*; case completamente literal nos

³⁹¹ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 8, 9.

³⁹² *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 5-8; vv. 9, 10.

³⁹³ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 14-16.

³⁹⁴ *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, vv. 6, 7.

³⁹⁵ *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, v. 14.

³⁹⁶ *Pero Fernandiz, ome de barnage*, vv. 5, 6.

³⁹⁷ *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, vv. 4, 10, 16, 22; vv. 21, 23.

³⁹⁸ *Non levava nen dinheiro*, vv. 27, 28.

³⁹⁹ *O meu amigo queixa-se de mí*, vv. 3, 5, 8, 11.

⁴⁰⁰ *O meu amigo, que me quer gran ben*, vv. 2, 3, 10; v.9.

⁴⁰¹ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, vv. 15, 18, 20, 21, 22; v. 19, en posición de epanadiplose; vv. 17, 18.

⁴⁰² *Pero d' Ambroa, sempr' oí cantar*, vv. 5, 7, 9, 21; vv. 7, 9, 21.

⁴⁰³ *Quantos mal an se queren quarecer*, vv. 1, 4, 8, 11, 14, 15, 18; vv. 12, 14.

⁴⁰⁴ *Que leda que oj' eu sejo*, vv. 4, 11.

vv. 4, 10, 16, 22; vv. 1, 23; 'mozdobre' *nembrei*, *nembra*, nos vv. 11, 17 (v. 5, I, II), e *nembrou*, *nembra* nos vv. 14, 20 (v. 2, III-IV); en *Quantos mal an se queren guarecer*, vv. 11, 16, con *guarecer* como 'dobre' estruturador da cantiga (vv. 1, 8, 15); en *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, vv. 3, 9, 15, con *el-Rei* como 'dobre'; vv. 4, 10, 16, con *direi* como 'dobre' e *chorar*, *chorando* como 'mozdobre'; en *Ūa dona foi de pran*, vv. 5, 11, 17, 23, con 'dobres' como e, *dan*, *lhas*).

No campo da métrica, nas dezasete cantigas que forman a obra de Vinhal predominan os versos longos sobre os curtos con certa preferencia polo verso decasílabo (seguido en utilización polo heptasílabo, hendecasílabo, octosílabo, hexasílabo e eneasílabo), prima a rima aguda sobre a grave, aparecendo nalgúns casos combinadas segundo a 'Lei de Mussafia'⁴⁰⁵ e noutros casos mesturadas aleatoriamente. Son preferidas as cobras de sete versos (en oito cantigas) fronte ás de catro (en seis casos), cinco (en dous casos) ou oito (nunha soa ocasión). Integran as cantigas tres estrofas maioritariamente (dez casos), pero tamén catro (6 cantigas) ou dúas (dous casos). En oito cantigas utiliza cobras singulares, en dúas unisoantes e nun caso dobras.

Oito das cantigas presentan 'refran', que adoita constar de dous versos case sempre (hai casos contados de un e de catro), sempre monorrimos, seis con rima independente e dous con conexión estrófica. Nove cantigas son de 'meestria'. Seis teñen 'fiinda' de dous ou tres versos e dúas non. Unha cantiga ten dobre 'fiinda'. Non se manifesta unha tendencia uniforme na rima das 'fiindas', que poden ter rima independente, ou ben, como é máis habitual no corpus, rimar coa estrofa ou co 'refran'.

Para dezasete cantigas, utiliza Vinhal doce esquemas estróficos diferentes, sendo *aaabab* o máis repetido, seguido por *abbacc*, *abbacca*, *abbaccb*, *abbac*, *abbcac*, *ababcccc* e os cinco restantes son casos únicos no corpus. Emprega o artificio das 'coblas capdenals' en nove cantigas, nunha composición usa as 'coblas capfinidas', e noutras dúas as 'capcaudadas', coincidindo nunha delas con cobras dobras. Utiliza o artificio da palabra rima en seis ocasións, sendo estas: *direi*, *seendeiro*, *lobado*, *de mí*, *por én galardón*, *mar / tormenta do mar*. Nunha ocasión utiliza a rima equívoca (*senhor / Senhor* con duplo referente: a amada e Deus) e usa moderadamente a rima derivada. Hai unha cantiga que presenta rima unisoante interestrófica e

⁴⁰⁵ MUSSAFIA, 1896.

fai rimar vogais orais con nasais en varios casos⁴⁰⁶. No que respecta ás palabras rimantes, coinciden moderadamente coas utilizadas por Vinhal, contabilizándose vinte e dúas ocorrencias que se encontran en palabras moi repetidas en posición de rima: *prouguer*⁴⁰⁷, *quitar*⁴⁰⁸ (menos frecuente), *assi*⁴⁰⁹, *mf*⁴¹⁰, *guardar*⁴¹¹, *amor*⁴¹², *senhor*⁴¹³, *filhar*⁴¹⁴, *ren*⁴¹⁵, *andar*⁴¹⁶, *sofrer*⁴¹⁷.

Á vista destes hábitos métricos de Vinhal, observamos certas coincidencias coa cantiga A 157 que pasamos a detallar: *Nostro Senhor, que mi a min faz amar* é unha cantiga de 'meestria' de tres cobras singulares de sete versos decasílabos cada unha, coincidindo coas preferencias de Vinhal canto a tipo de cantiga (salvante o feito de non ter 'fiinda'), número e tipo de cobras, de sílabas por verso e de versos por cobra. Úsanse 'coblas capcaudadas' e 'capfinidas', que Vinhal adoita utilizar esporadicamente. Aínda que en A 157 non aparece como palabra rima, utilízase o vocábulo *senhor* con dobre referente, *senhor* como muller e *Senhor* como Deus, coincidindo con Vinhal. Úsanse rimas derivadas *amar / amor* e *der / dar*, un recurso moderadamente frecuente neste autor. O seu esquema estrófico é coincidente na rima co de dúas cantigas de Vinhal⁴¹⁸, mais estas presentan variacións canto ao cómputo silábico, tipo de rima e isosilabismo. Esta cantiga coincide cunha composición do trovador no uso da rima unisoante interestrófica⁴¹⁹ (véxanse os apartados da métrica e artificios). Algunhas palabras rimantes da cantiga tratada son utilizadas por Vinhal noutras composicións.

Da outra banda, se examinamos agora o repertorio de cantigas que pertencen sen dúbida ningunha a Joan Perez d' Avoin, observamos, primeiramente, que conta no seu haber co cultivo dos tres xéneros canónicos, isto é, de 'cantigas de amor'⁴²⁰, 'de amigo'⁴²¹ e 'de escarnio e

⁴⁰⁶ VÍÑEZ, 2004: 106-111.

⁴⁰⁷ *Abadessa, Nostro Senhor*, v. 2.

⁴⁰⁸ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 24.

⁴⁰⁹ *Sei eu, donas, que deitad' é d' aqui*, v. 4.

⁴¹⁰ *Que leda que oj' eu sejo*, v. 18; *O meu amigo queixa-se de mí*, v. 1.

⁴¹¹ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 19; *O meu amigo, que me quer gran ben*, v. 19.

⁴¹² *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 5; *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, v. 11; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 14; *Ūa dona foi de pran*, v. 11.

⁴¹³ *Par Deus, amiga, quant' eu receei*, v. 7; *Amiga, por Deus vos venh' ora rogar*, v. 17; *Abadessa, Nostro Senhor*, v. 25.

⁴¹⁴ *Quantos mal an se queren guarecer*, v. 17.

⁴¹⁵ *Abadessa, Nostro Senhor*, v. 30.

⁴¹⁶ *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, v. 5; *Quantos mal an se queren guarecer*, v. 24.

⁴¹⁷ *Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar*, v. 19.

⁴¹⁸ *Maestre, todo-los vossos cantares*, co seguinte esquema na primeira cobra: 10'a 10b 10b 10'a 9'c 9'c 10'a (161: 213), e para a segunda e terceira: 10'a 9'b 9'b 10'a 10c 10c 10'a (161: 216) máis dúas 'fiindas': 10d 10d 10'a (sobre III) e 10e 10e 10'a (sobre III). *Non levava nen dinheiro*, co esquema: 7'a 7b 7b 7'a 7c 7c 7'a (161: 289).

⁴¹⁹ *Abadessa, Nostro Senhor*, con rima c unisoante.

⁴²⁰ B 676 / V 278, A 184 / B 677 / V 279.

maldizer⁴²².

En segundo lugar, as fórmulas lingüísticas e o vocabulario empregados nesta cantiga son recorrentes na súa obra, como se pode ver nas expresións *per / por ùa ren*, e */ ben sei eu, por esto*⁴²³; os substantivos *ben* e *ren* son altamente frecuentes nas súas cantigas⁴²⁴; construcións como *se vos prouguer*⁴²⁵, *senhor filhastes, vingar-m' ei*⁴²⁶, *Nostro Senhor*⁴²⁷, *dona, senhor*,⁴²⁸ ou *fazerdes pesar*⁴²⁹, en correlación con fórmulas semellantes presentes en A 157.

Canto aos motivos temáticos, obsérvanse salientábeis coincidencias, pois estamos diante dunha divindade activa na cantiga, que actúa como ente responsábel da situación amorosa, co poder de posibilitar o amor⁴³⁰; como responsábel das cualidades musicais do trovador⁴³¹; ou como o Deus que garda e protexe⁴³². O motivo da morte como resultado da 'coita' é tratado na obra de Avoin como a morte da amiga por amor⁴³³, ou ben a do namorado⁴³⁴. Non podemos deixar de apuntar que nunha 'cantiga de amor' que consideramos tamén da autoría de Avoin, trátase o motivo da 'coita' do namorado como situación peor que a morte, e acúsase directamente o Amor de prolongala propositadamente, para que o home sufra máis aínda, en paralelo co conflito exposto en A 157, coa diferenza de que na cantiga que nos ocupa é Deus o responsábel. Di o refrán *Amor / que me matasse, mais por me leixar / viver en coita non me quer matar*⁴³⁵, onde destaca a identidade case literal cos dous últimos versos de A 157. Outro motivo coincidente é o da vinganza, relativamente pouco habitual no corpus, que se observa por parte da

⁴²¹ B 665bis-670 / V 268-273, B 672-675 / V 274-277.

⁴²² V 1009-1011.

⁴²³ En *Amig' ouv' eu a que quería ben*, vv. 4, 9, 10; *Joan Soares, comecei*, vv. 18, 26; *Joan Soares, non poss' eu estar*, V 1011, v. 5; *Lourenço, soias tu guarecer*, v. 17.

⁴²⁴ Aínda que están moi presentes en todo o corpus, aparecen nas cantigas de Avoin con moita máis frecuencia que na obra de Vinhal. En particular concéntranse na antes citada *Amig' ouv' eu a que quería ben*, onde acumula *ben* tres veces e *ren* catro, tres delas en posición de dobre. En *Amigo, pois me leixades*, reaparecen *ben* e *ren* (vv. 14 e 16). En *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, repítense nos vv. 8, 13. Tamén en *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 19, 22.

⁴²⁵ *Cuidades vós, meu amigo, ùa ren*, v.15.

⁴²⁶ *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, vv.7, 15.

⁴²⁷ *Dized', amig', en que vos mereci*, vv.20.

⁴²⁸ Sabendo que son fórmulas case preceptivas, mais fronte ás cantigas de Vinhal, que non cultiva o xénero 'de amor', é significativa a súa presenza en *Muitos vej' eu que se fazen de mí*, vv. 6, 12, 18; *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, vv. 7, 15.

⁴²⁹ *Pero vos ides, amigo*, vv. 6, 12, 18, 24.

⁴³⁰ *Mais, pois me vos Deus por amigo deu / e mí a vós por amiga (...)*, en *Cuidades vós, meu amigo, ùa ren*, vv. 19-20.

⁴³¹ (...) *mais en trovar, que mi Deus deu, / conosco ben se troba mal alguen*, en *Joan Soares, non poss' eu estar*, vv. 20-21.

⁴³² Como se ve en *ben grad' a Deus, que m' end' assi guardou* en *Muitos vej' eu que se fazen de mí*, v. 15.

⁴³³ *O por que sempre mia madre roguei; Que boas novas que oj' oirá*.

⁴³⁴ *Vistes, madre, quando meu amigo; Muitos vej' eu que se fazen de mí*.

⁴³⁵ *Per mí sei eu o poder que Amor, véxase o comentario da cantiga III*.

amiga que ameaza o amante: *E pois vos eu tornar qual vos achei / pesar-mi-á én, mais pero vingar-m' ei*⁴³⁶. Por último, o tema da reciprocidade dos sentimentos⁴³⁷ que vemos en A 157, é empregado por Avoin en varias composicións. Nunha das súas 'cantigas de amigo', a anoxada muller increpa ao 'amigo' desta maneira:

Cuidades vós, meu amigo, ùa ren:
que me non poss' assanhar sen razon
eu contra vós come vós; por que non?
escontra mí cuidades i mal sén,
ca poder ei de m' assanhar assi
*eu contra vós, come vós contra mí*⁴³⁸.

Nesta composición, ademais de insistirse no 'refran' sobre esta idea de reciprocidade, vólvese sobre ela nas cobras seguintes, recalcando a amiga que ela pode *me vos assanhar (...)* *ben como vós a min*, e na cobra final inicia o seu colofón argumentando *pois me vos Deus por amigo deu / e mi a vós por amiga (...)*. Outra 'cantiga de amigo' de Avoin recolle o mesmo motivo, ao declarar a 'amiga' sobre o seu namorado *ca lhi quer' eu maior ben ca m' el quer*⁴³⁹, en paralelo coa segunda estrofa *ca mui melhor ca mí / lhi quer' eu ja* insistindo paralelísticamente nesta reciprocidade de sentimentos.

Por outra parte, os recursos estilísticos que conforman os hábitos retóricos deste autor correspóndense en alto grao cos empregados na cantiga en estudo. Hai abondosos exemplos de figuras como a comparación (*mais me fiava per el ca per mí, / nen ca per ren*⁴⁴⁰, *e poderei assi / como fiz sempre*⁴⁴¹; *ben tanto sabes tu que é trobar / ben quanto sab' o asno de leer*⁴⁴²; *mais por esto ca por outra razon*⁴⁴³; *que vos perdesse come vos perdi / por quen non parece melhor de mí*⁴⁴⁴; *ca lhi quer' eu maior ben ca m' el quer; tan gran prazer; Ca lhi direi ca mui melhor ca mí / lhi quer' eu ja, nen ca meu coraçon, / nen ca meus olhos; outro prazer vos direi maior que vos eu*

⁴³⁶ *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, vv. 19-20.

⁴³⁷ Pódese ver a cantiga de Pero da Ponte *Se eu podesse desamar* como máximo expoñente no tratamento deste motivo no corpus.

⁴³⁸ *Cuidades vós, meu amigo, ùa ren*, vv. 1-5.

⁴³⁹ *Que boas novas que oj' oirá*, v. 3.

⁴⁴⁰ *Amig' ouv' eu a que quería ben*, vv. 13-14.

⁴⁴¹ *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, vv. 15-16.

⁴⁴² *Lourenço, soias tu guarecer*, vv. 6-7.

⁴⁴³ *O porque sempre, mia madre roguei*, v. 20.

⁴⁴⁴ *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei*, vv. 2-3.

*dixi, tan grand' amor, o que el deseja máis d' outra ren*⁴⁴⁵), a contraposición antitética (*E, pois vós vos ir queredes / e me non queredes creer*⁴⁴⁶; *por vos veer, amig', e por al non*⁴⁴⁷; *eu contra vós come vós (...) escontra mí; eu contra vós come vós contra mí; ben como vós a min*⁴⁴⁸) ou a antítese (*eu vos fiz e eu vos desfarei, deste ben farei-vos end' eu mal*⁴⁴⁹; *quen troba ben ou mal*⁴⁵⁰; *meu mal nen meu ben*⁴⁵¹; *que viva mig', assi non morrerei*⁴⁵²), recorrentes como vemos na obra de Avoin e presentes en A 157. Tamén usa a hipérbole⁴⁵³ e a gradación ascendente (*ca lhi quer' eu maior ben ca m' el quer (I); Ca lhi direi ca melhor ca mí / lhi quer' eu ja, nen ca meu coração, / nen ca meus olhos (II); E outro prazer vos direi maior / que vos eu dixi que lh' oj' eu direi, / que viva migo (...) (III); O que el deseja mais d' outra ren / lhe direi oje, tanto que o vir, / ca lhi direi que non posso guarir / tan ben lhi quer*⁴⁵⁴), figuras que vemos tamén na cantiga en estudo.

Ademais das anástrofes e hipérbatos comúns na obra dos autores da escola galego-portuguesa⁴⁵⁵ observamos que un dos trazos retóricos máis utilizados nesta cantiga é a derivación, empregada constantemente por Avoin na súa obra. O frecuente uso desta figura provoca que os seus textos estean fortemente caracterizados pola repetición e a variación, sobre todo cando se acumulan varias derivacións seguidas, provocando a aliteración⁴⁵⁶ e con frecuencia fiadas nun polisíndeto moitas veces negativo que resulta intensificador (*sabedores que o non son, de pran, / nen o foron nunca, nen o seran; non saben tanto que possan saber, que non soubessen meu mal nen meu ben, / e fazen-s' ora sabedores én; / mais, pero cuidan saber quant' eu sei; quis o que quiser, / ca me sei eu; per mí non souber ; E muito saben, se nunca*

⁴⁴⁵ *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 3, 6-12-18-24, 7-9, 13-14, 16, 19.

⁴⁴⁶ *Amigo, pois me leixades*, vv. 7, 8.

⁴⁴⁷ *O por que sempre mia madre roguei*, v. 21.

⁴⁴⁸ *Cuidades vós, meu amigo ùa, ren*, vv. 3, 4, 6-12-18-24, 9, 15.

⁴⁴⁹ *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, vv. 6-12-18, v. 10.

⁴⁵⁰ *Lourenço, soías tu guarecer*, v. 17.

⁴⁵¹ *Muitos vej' eu que se fazen de mí*, v. 8.

⁴⁵² *Que boas novas que oj' oirá*, v. 15.

⁴⁵³ A utilización da hipérbole aparece esixida por certos motivos temáticos, como o 'eloxio da dona' ou a 'coita de amor' e, por suposto, a 'morte por amor' (GONÇALVES / RAMOS, 1983: 71-76). Véxanse as cantigas onde aparecen estes motivos, reseñadas anteriormente.

⁴⁵⁴ *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 3, 7-9, 13-15, 19-22.

⁴⁵⁵ Poden verse exemplos practicamente en calquera cantiga; indicamos algúns versos significativos como *quererdes comigo viver ; non ei eu poder; e pois sen vós viver non poderei; ben vos estará; e vos eu non vir ; pois sen vós for ; todos en Dized' , amig' , en que vos mereci*, vv. 2, 3, 5-11-17-23, 7, 9, 21.

⁴⁵⁶ Obsérvese o xogo aliterativo-paronomástico que percorre a cantiga *Dized' amig' en que vos mereci*, coa alternancia *amigo / migo / comigo* (véxase MARTÍNEZ PEREIRO, 2004: 405-407).

saber⁴⁵⁷; por quen non parece melhor de mí / nen ar val máis⁴⁵⁸; tornades–tornades; pois non catades mesura / nen quanto vos eu fiz de ben⁴⁵⁹; queria ben- ben queira-queria ben- que lho quer; non ei / (...) nen o averei; ca mi mentiu o que mi soia / dizer verdade e nunca mentia; fiar–fiava–fiarei; per el ca per mí, / nen ca per ren; E, se outr’ ouvesse, mentir-mi-a, / pois mi mentiu o que non mentia⁴⁶⁰; e, pois sen vós viver non poderei / vive de mig’, amig’ e viver⁴⁶¹; se eu poder, e poderei mui ben, / ca o poder que sempre ouvi m’ ei, / e eu vos fiz e eu vos desfarei; se eu poder, e poderei, assi / como fiz semp’r, e posso-me poder, / ca o poder...⁴⁶²; cuidades–cuidar–cuidades; assanhar–assanhare⁴⁶³; troba–trobad⁴⁶⁴, que vos eu dig’ esto que vos direi; pês a quen pesar. / Pês a quen quer, veer-vos-ei, se vos poder veer, / e poderei; e, poi-lo ela por aquesto faz, / fazed’ aquest’ e depois fara-s’ a⁴⁶⁵; perdesse–perdi–perder; foss’ eu-ia-fostes; digo–disser⁴⁶⁶; ides–ir; fazerdes–fazer–faz–faç’ eu⁴⁶⁷; quer’ eu-m’ el quer; disse–diga–darei–dixi; non–nen⁴⁶⁸; verria–venha–veesse; jurou–juras. Asemade concretase en figuras como a anáfora (e⁴⁶⁹; ben⁴⁷⁰; non⁴⁷¹; ca⁴⁷²; que⁴⁷³), a reduplicación, por veces estruturada simetricamente nas cobras dando lugar a ‘dobres’ (e ben vos é; se vos a ben sair⁴⁷⁴; se vos fordes e vos eu non vir⁴⁷⁵; pois; rog’ a Deus; tornades⁴⁷⁶; cuidades; assanhar; vós, mal sên⁴⁷⁷, senhor filhastes⁴⁷⁸; veer-vos-ei, se vos poder veer –en posición de epanadiplose–; e meu mal quer / pois non quer ren de quant’ a mi praz; ela por aquesto faz, / fazed’ aquesto –a modo de anadiplose derivativa–; por-por⁴⁷⁹; vos ides⁴⁸⁰; vistes; juras; jurou; verria⁴⁸¹), igual que as correlacións paralelísticas (*Amigo, pois me*

⁴⁵⁷ Muitos vej’ eu que se fazem de mí, vv.2, 3, 5-11-17-23, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 19.

⁴⁵⁸ Par Deus, amigo, nunca eu cuidei, vv. 3, 4.

⁴⁵⁹ Amigo, pois me leixades, vv. 3, 10,13, 14, 16, 22.

⁴⁶⁰ Amig’ ouv’ eu a que queria ben, vv. 1, 2, 3, 5-6-11-12-17-18, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 19, 20.

⁴⁶¹ Dized’ amig’, en que vos mereci, vv. 5-6, 11-12, 17-18, 23-24.

⁴⁶² Disseron-mi ora de vós ùa ren, vv. 4, 5-6-11-12-17-18, 15, 16.

⁴⁶³ Cuidades vós, meu amigo, ùa ren, vv. 1, 2, 4, 5-11-17-23, 7, 8, 9, 13, 14, 16, 21, 22.

⁴⁶⁴ Lourenço, soias tu guarecer, vv. 17-18.

⁴⁶⁵ O por que sempre mia madre roguei, vv. 4, 6-12-18-24, 7, 9, 10, 15, 16.

⁴⁶⁶ Par Deus, amigo, nunca eu cuidei, vv. 2, 7, 9, 10, 16, 19.

⁴⁶⁷ Pero vos ides, amigo, vv. 1, 3, 6-12-18-24, 7, 8, 9, 13, 15, 16, 19.

⁴⁶⁸ Que boas novas que oj’ oirá, vv. 2, 3, 5-6-11-12-17-18-23-24, 7, 8, 13, 14, 16, 20, 21, 22.

⁴⁶⁹ Amigo, pois me leixades, vv.7, 8; Lourenço, soias tu guarecer, vv. 4, 5.

⁴⁷⁰ Cuidades vós, meu amigo, ùa ren, vv. 15, 16; Lourenço, soias tu guarecer, vv. 6, 7.

⁴⁷¹ Joan Soarez, comecei, vv.16-17.

⁴⁷² Pero vos ides, amigo, vv. 22, 23.

⁴⁷³ Que boas novas que oj’ oirá, vv. 14, 15.

⁴⁷⁴ Disseron-mi ora de vós ùa ren, v. 9.

⁴⁷⁵ Dized’ amig’ en que vos mereci, v. 9.

⁴⁷⁶ Amigo, pois me leixades, vv. 1-7-13-19, 3-9-15-21,

⁴⁷⁷ Cuidades vós, meu amigo, ùa ren, vv. 1-7-13, 2-8-14, 3-9-15-21, 4-10.

⁴⁷⁸ Disseron-mi ora de vós ùa ren, vv. 7-13.

⁴⁷⁹ O por que sempre mia madre roguei, vv. 9, 14, 15, 16, 21.

⁴⁸⁰ Pero vos ides, amigo, vv. 1, 3, 7, 8.

leixades, vv. 1-2, 7-19; *Amig' ouv' eu a que queria ben*, vv. 10-16; *Cuidades vós, meu amigo, ùa ren*, vv. 1-7-13; 1-3, 13-15; *Disseron-mi ora de vós ùa ren*, vv. 4-15; 7-13; *Dized' amig' en que vos mereci*, vv. 3-4; *Joan Soarez, comecei*, vv. 10-13; 24-25; *Pero vos ides, amigo*, vv. 1-3-7-8-13-19; *Que boas novas que oj' oirá*, vv. 2-3-7-8; 4-22; 10-16; *Vistes, madre, quando meu amigo*, vv. 7 - 10, figuras todas elas presentes en *Nostro Senhor, que mi a min faz amar*.

Metricamente, observamos que nas quince cantigas da súa autoría, Joan Perez d' Avoin prefere os versos decasílabos que emprega en nove cantigas, fronte á combinación de eneasílabos e decasílabos ou de octosílabos e heptasílabos (en dúas composicións cada unha), ou a de eneasílabos e heptasílabos ou o verso octosílabo (usados nunha cantiga cada caso). Prefire a rima aguda que utiliza en dez cantigas fronte á grave que só emprega nunha cantiga, ou a combinada, en catro textos. Canto ao número de estrofas, ten oito cantigas de catro cobras, cinco de tres e unha de dúas. En dez cantigas sérvese de cobras de catro versos máis dous de 'refran', sendo esta a estrutura preferida polo autor, fronte a unha cantiga de sete versos por estrofa, outra de dez, e unha de dous máis 'refran' de un só verso. Utiliza cobras singulares en doce cantigas, claramente preferidas fronte ás unisoantes que usa na rima dun texto, e as dobradas en tres 'tençons'.

A tendencia de Avoin de cara á utilización do 'refran' nos seus cantares inclínase fortemente á preferencia polas composicións de 'refran' de dous versos, usando só un verso no retroso dunha cantiga. As de 'meestria' son catro. A 'fiinda' está presente en cinco textos, e consta habitualmente de dous versos salvante nun caso en que é dupla e está formada por tres versos independentes da cantiga en canto ao significado. Hai catro cantigas que presentan catro versos nas cobras, 'refran' de dous e 'fiinda' de dous, rimando a 'fiinda' co 'refran', e só no caso da dupla 'fiinda' de tres versos, esta rima cos tres versos finais da cobra.

Para as quince cantigas a el atribuídas con seguridade, utiliza Avoin sete⁴⁸¹ esquemas estróficos diferentes, sendo o seu preferido o máis común na escola, *abbacc*, que usa en nove composicións, seguido de lonxe polos demais esquemas, pois *ababccb* concorre en dúas 'tençons', pero nunha delas alterna con *ababcca*, e nun caso cada un danse *abbacca*, *ababcc*,

⁴⁸¹ *Vistes, madre, quando meu amigo*, vv. 1, 2, 4, 7, 8, 10, 11.

⁴⁸² Que se verían reducidos a seis coa nosa proposta para a cantiga fragmentaria (...) *que me vós nunca quiseses fazer*, que se pode ver na nosa proposta textual de I.

ababbaaccc, e aab. É moi proclive ao emprego dos artificios das 'coblas capdenals', que usa en dez cantigas, igual que as 'capfinidas', mentres que utiliza menos as 'capcaudadas', en seis ocasións. É notoria a tendencia á combinación de varios recursos nunha mesma cantiga xuntando 'coblas capcaudadas' e 'capfinidas'⁴⁸³ como acontece na cantiga en estudo, 'capfinidas' e 'capdenals'⁴⁸⁴, 'capcaudadas', 'capfinidas' e 'capdenals'⁴⁸⁵ ou 'capcaudadas' e 'capdenals'⁴⁸⁶. Non utiliza o artificio da palabra rima, porén, sérvese continuamente da rima derivada, en consonancia coa súa querencia polo recurso estilístico da derivación (*dizia / digo; assanhar / assanharei; ei / á; viver / viverei; poder / poderei; e / for* (en dúas ocasións); *comecei / começou; cantar / cantou; direi / dizer; desenganar / desengane; trobar / trobador; guardei / guardou; sei / souber / saber; perdi / perder; prazer / praz; disser / direi; veesse / venha*), omnipresente en A 157. Canto á 'palabra volta' fai uso dela en oito casos, sendo estes *mentia, sei, quen, dizer, faz, saber, per boa fé, quen é*. As palabras rimantes coinciden discretamente coas utilizadas por Avoin noutras cantigas, tratándose das máis habituais no corpus, con vinte e tres ocorrencias: *falar*⁴⁸⁷, *prouguer*⁴⁸⁸, *assi*⁴⁸⁹, *mi*⁴⁹⁰, *amor*⁴⁹¹, *senhor*⁴⁹², *ren*⁴⁹³, *én*⁴⁹⁴. A estas debemos engadir as palabras rimantes que a cantiga ten en común coas aquí editadas como I-IV ao considerarmos xustificada a atribución a Avoin do conxunto das composicións⁴⁹⁵.

Vistas as tendencias do trobador en canto á métrica, centrarémonos agora nas correspondencias coa cantiga en estudo: *Nostro Senhor, que mi a min faz amar* está formada por versos decasílabos, os máis empregados por Avoin, tres cobras, que son as segundas nas súas preferencias, e sete versos por estrofa, como usa este autor nunha 'tençon'⁴⁹⁶. Úsanse nesta cantiga 'coblas capcaudadas' e 'capfinidas', combinación frecuente nos textos de Avoin.

⁴⁸³ *Amig' ouv' eu a que queria ben; Muitos vej' eu que se fazem de mí; Par Deus, amigo, nunca eu cuidei.*

⁴⁸⁴ *Cuidades vós, meu amigo, ãa ren; Dized' amig' en que vos mereci; Joan Soarez, non poss' eu estar, Pero vos ides, amigo; Que boas novas que oj' oirá.*

⁴⁸⁵ *Disseron-mi ora de vós ãa ren.*

⁴⁸⁶ *Joan Soarez, comecei; Lourenço, soias tu guarecer.*

⁴⁸⁷ *Amigo, pois me leixades, v. 4; O porque sempre mia madre roguei, v. 5r; Joan Soarez, comecei, v. 11.*

⁴⁸⁸ *Cuidades vós, meu amigo, ãa ren, v. 15.*

⁴⁸⁹ *Cuidades vós, meu amigo, ãa ren, v. 5r; Disseron-mi ora de vós ãa ren, v. 15; Muitos vej' eu que se fazem de mí, v. 4; Joan Soarez, non poss' eu estar, vv. 11, 14.*

⁴⁹⁰ *Cuidades vós, meu amigo, ãa ren, v. 6r; Vistes, madre, quando meu amigo, v. 11; Que boas novas que oj' oirá, v. 7; Par Deus, amigo, nunca eu cuidei, v. 3; Dized' amig' en que vos mereci, v. 4; Amigo, pois me leixades, v. 20; Amig' ouv' eu a que queria ben, v. 13; Muitos vej' eu que se fazem de mí, v. 1.*

⁴⁹¹ *Que boas novas que oj' oirá, v. 16.*

⁴⁹² *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei, v. 15; Lourenço, soias tu guarecer, v. 25.*

⁴⁹³ *Amigo, pois me leixades, v. 16.*

⁴⁹⁴ *Par Deus, amigo, nunca eu cuidei, v. 9; Muitos vej' eu que se fazem de mí, v. 9.*

⁴⁹⁵ Consúltase o correspondente apartado referido á autoría destas cantigas.

⁴⁹⁶ *Lourenço, soias tu guarecer.*

Utilízanse rimas derivadas *amar / amor* e *der / dar*, artificio moi frecuente nas cantigas de Avoin. O seu esquema estrófico coincide na rima e na métrica cun texto deste trobador⁴⁹⁷, sendo un dos máis frecuentemente utilizados nas cantigas da escola trobadoresca galego-portuguesa. Algunhas das palabras rimantes da composición coinciden coas utilizadas por Avoin noutros textos, palabras que deben verse considerabelmente incrementadas en número ao considerarmos este trobador autor das cantigas I-IV.

É tempo de compararmos resultados e tirarmos conclusións dos mesmos; o cultivo do xénero da 'cantiga de amor' por Avoin inclina do seu lado a balanza no que respecta á comparación lingüística, que mostra claras coincidencias léxicas e expresivas entre a cantiga por atribuír e a linguaxe empregada por Avoin nos seus textos, e en grao moito máis alto que coa de Vinhal; igualmente ocorre no caso da análise de temas e motivos literarios, onde o universo amoroso de Vinhal queda circunscrito á 'cantiga de amigo', se ben matizada por certos tintes do xénero 'de amor', na utilización de recursos literarios observamos unha clara semellanza da cantiga que nos ocupa co estilo dos textos de Avoin, mentres que as coincidencias cos hábitos retóricos de Vinhal se reducen aos máis comúns dentro da escola trobadoresca; canto á métrica a balanza parece inclinarse nunha primeira ollada do lado de Vinhal, mais algunhas das semellanzas son das máis correntes nos hábitos métricos da escola e outras non son completas, como sucede no caso dos esquemas estróficos. Non consideramos decisiva a presenza das palabras rimantes para a atribución desta cantiga, dado que as palabras repetidas son das máis habituais no corpus, o cal suxeriría máis ben a utilización dun dicionario de rimas como instrumento auxiliar⁴⁹⁸.

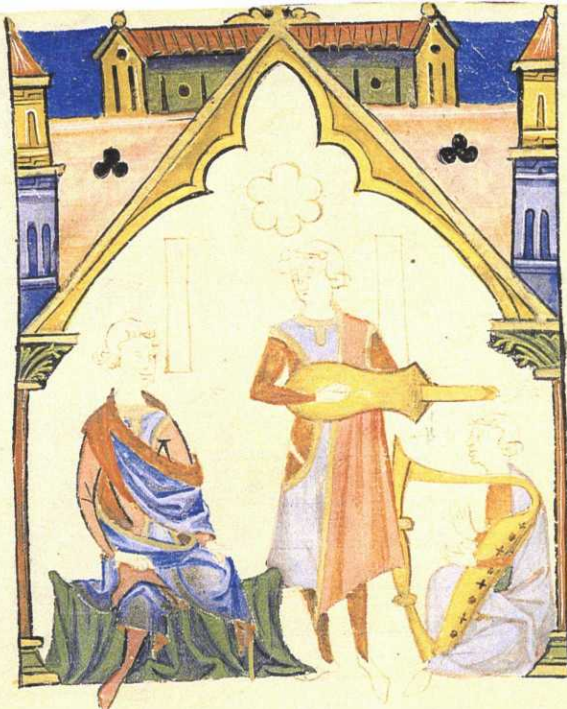
Así pois, a análise dos elementos internos do corpus literario dos dous autores en causa, parece confirmar na nosa opinión a necesidade de que esta cantiga pase a incrementar o repertorio poético amoroso do trobador Joan Perez d' Avoin.

⁴⁹⁷ Lourenço, *soías tu guarecer*, 10^a 10b 10b 10^a 10c 10c 10^a, 161:51. Este esquema coincide ademais co da cantiga IV, *Dizen-mi as gentes por que non trobei*, que consideramos así mesmo da súa autoría.

⁴⁹⁸ MONTERO SANTALHA, 2000: 1500.

Capítulo III

Cantiga atribuíbel a Estevan Reimondo



ois mental coita

ten amor. por uos

dize de me sennoz. ue us non doedes

de min. en que graue dia us m.

que uis non doedes de min.

pois mel ental coita ten
por uos ay meu lum e meu ten.

ue us non doedes de mi.

y coita do meu coraçon
dize de me se ds us ydon.

ue us no doedes de mi.

y lume destes ollos me
dize de mi agora por deus

ue us no doedes de mi.

fol 47 r
col a

ois mental coita

P

ten amor. por uos

dizede me fennor. ue u9 non doedes

de min. en que graue dia u9 uí.

I coita tẽ

<I

que uos non doedes de min.

(e) pois mel ental coita ten

por uos ay meu lum e meu ben.

(q) ue u9 non doedes de mĩ

(a)ŷ coita do meu coraçon

dizede me fe dŷ u9 pdon.

(q) ue u9 nõ doedes de mĩ.

(a)ŷ lume deŷtes ollos meg

agora dizede miagora por deus

miagora
por deus

(q) ue u9 nõ doedes de mĩ.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 110.

Variantes: v. 1, *coita*; v. 3, *Que*; v. 4, *ui*; v. 5, non marca o punto final; v. 8, *Que*; vv. 9, 12, *Ay*;

vv. 11, 14, *Que*.

VI

Pois m' en tal coita ten Amor
 por vós, dize-me, senhor,
[q]ue vos non doedes de min, 105
en que grave día vos vi
 5 *que vos non doedes de min?*

E pois m' el en tal coita ten
 por vós, ai meu lum' e meu ben!,
que vos non doedes de min, 110
[en que grave día vos vi
 10 *que vos non doedes de min?]*

Ai coita do meu corazón!
 dize-me, se Deus vos perdon,
que vos non doedes de min, 115
[en que grave día vos vi
 15 *que vos non doedes de min?]*

Ai lume d' estes olhos meus!
 dize-me agora, por Deus,
que vos non doedes de min, 120
[en que grave día vos vi
 20 *que vos non doedes de min?]*

MANUSCRITOS: A 185 (fol 47r col a)

VARIANTES

Gráficas: v. 5 *uus.*

Interpretativas: v. 1, para o *P* inicial usouse tinta clara; v. 3, falta a inicial, mais reservouse o

espazo para ela; v. 6, na marxe esquerda aparece repetido < / / coita tẽ; vv. 6, 8, 11, 13, 16, 18, para os e, q, e a iniciais usouse tinta clara e letra minúscula; v. 17, na marxe esquerda aparece repetido *agora / miagora / por deus*.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 185; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1590; LPGP, 157, 42; FERREIRO / PEREIRO, 1996a, nº 44.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 75, 17 ?; nº 157, 42 (?); D'HEUR, 1975a, nº 296.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Catro cobras singulares.

Artifícios

'Coblas capdenals', vv. 2, I, II; vv. 2, III, IV; paralelismo entre os versos inicial e o final do 'refran'.

Rítmica

Se ben as cobras II, III e IV e mais o 'refran' parecen designar a quinta sílaba como núcleo acentual, non acontece así coa primeira estrofa, onde a sílaba tónica é a cuarta, con acentos secundarios nas segundas, terceiras e sextas sílabas. As cobras II, III e IV presentan como tónicas secundarias as quintas sílabas, se ben a estrofa IV presenta as segundas como receptoras sistemáticas da tonicidade. Pola súa parte o 'refran' indica as terceiras sílabas como tónicas principais, xunto coas quintas, como queda dito.

Esquema métrico

4 (8a 8a 8b 8b 8b)

I or i

II en

III on

IV eus

(TAVANI, 1967, nº 42:16)

COMENTARIO

Dado que o Amor fai que o namorado viva sufrindo 'coita' pola súa amada, sen que esta se doia del, pregúntalle á *senhor* por que razón non lle acode (I). Xa que vive preso do Amor por ela, que é o seu *lume* e o seu *ben* e ela non o axuda, quere saber a razón (II). Insiste nesta idea, agora identificando a

senhor coa coita do seu coraçon (III). Na estrofa final volve repetir a mesma idea esta vez identificando a *senhor co lume dos seus olhos* (IV).

O hipérbato invade os primeiros versos desta cantiga, reflectindo o desacougo do amador, que sofre 'coita' por culpa do Amor que aparece deificado, séndolle conferidas capacidades semellantes ás de Deus, que noutras cantigas se presenta como o responsábel da 'coita' que sofre o namorado¹. Este rol é así partillado entre Deus e Amor no corpus trobadoresco, aparecendo na maior parte das composicións como figuras equivalentes². A *senhor* é requerida mediante apóstrofe que segue á forma verbal imperativa (*dizede-me, senhor*), revelando a urxencia da petición, e no 'refran' destaca a reduplicación do primeiro verso que serve para resaltar o feito que fai sufrir o namorado: que a amada non se doia del³. No verso central do 'refran' iníciase a interrogación retórica coa referencia ao *grave día* en que o namorado viu a *senhor* por primeira vez, calificándoo negativamente xa que tanto sufrimento lle provocou, pois o feito de ver por vez primeira a dona implica amala instantánea e inevitabelmente⁴.

O verso que abre a segunda estrofa garda un paralelismo practicamente total co *incipit* da cantiga, só alterado por certas mudanzas na orde das palabras. O segundo verso presenta así mesmo identidade, esta vez parcial, co mesmo verso da estrofa precedente, a causa da repetición do sintagma inicial (*por vós*, vv. 2, 7), introducindo a continuación en forma apostrófica dúas das metáforas máis habituais para referirse á *senhor* dispostas nunha serie binaria de elementos: *meu lum'* e *meu ben*, precedidos pola expresiva interxección *ai*, lamento que transmite a dor e o sufrimento do amante, que se prolongan no 'refran'.

A mesma dolorosa interxección que introducía a apóstrofe metafórica na segunda estrofa dá comezo ás dúas cobras restantes, que aparecen organizadas seguindo idéntica disposición: no primeiro verso, a interxección (*Ai*) introduce a metáfora apostrófica dirixida á *senhor* (*coita do meu coraçon*, na terceira cobra, e *lume destes olhos meus*, na cuarta estrofa), e no verso seguinte, unha idéntica forma

¹ Véxase o comentario da cantiga V, onde Deus se presenta como responsábel da situación amorosa.

² Véxase o comentario da cantiga III onde se aborda este motivo.

³ Véxase o comentario da cantiga I para ver unha aproximación ao desenvolvemento deste motivo no corpus.

⁴ Véxase o comentario da cantiga II onde se trata o desenvolvemento deste motivo no corpus trobadoresco.

verbal imperativa (*dizede*⁵), e unha alusión marxinal a Deus preceden inmediatamente o 'refran'. Na cuarta cobra destaca a forma adverbial *agora* incidindo de novo na urxencia que o amador sente pola resposta.

As metáforas da *senhor* : *ben*, *lume* (dos meus ollos), *coita* do corazón

Segundo M^a Ana Ramos e Elsa Gonçalves, as raras metáforas da 'cantiga de amor' son de orixe provenzal e case exclusivas do vocabulario feudal; entre elas, sinalan "*bem*" como equivalente de "*galardom*"⁶. En *ai, meu lum' e meu ben* (v. 7), o referente de *ben* é claramente a *senhor*, mais pode entenderse que o termo metafórico *ben* coa *senhor* como referente, está empregado aquí co significado de *galardon*, de maneira que se equipara a dona co premio.

De fonda raigame retórica no medievo, tanto na literatura profana como relixiosa⁷, a metáfora do *lume* é, segundo Vicenç Beltrán, a máis frecuente e persistente na 'cantiga de amor', quizais por ser o xeito máis requintado de dirixirse á *senhor*⁸. Como mostra do amplo abano de cantigas que recollen esta metáfora⁹, pódese ver *Senhor fremosa, por Nostro Senhor*, de Paai Gomez Charinho, cuxo 'refran' fainos lembrar o da cantiga que nos ocupa:

*e polo ben que vos quer' outrossi,
ai meu lume, doede-vos de mi!*¹⁰

Ou nun sintagma idéntico ao do noso verso sétimo, pódese ver *Por Deus, senhor, en gran coita serei*, de Nuno Fernandez Torneol, onde o namorado cuestiona a dona desta maneira:

⁵ A identidade é aínda maior na lectura que ofrece o manuscrito, pois en ambos os casos se le *dizede-mi*. Esta identidade queda reducida ao restaurarmos a forma *dizede* no verso duodécimo en virtude do esperado isosilabismo (véxanse a reprodución do manuscrito, a edición paleográfica e a nota ao verso décimo segundo).

⁶ GONÇALVES / RAMOS, 1983: 75.

⁷ Véxase PÉREZ BARCALA, 2004: 603-606, onde se analizan diversos sintagmas nas *Cantigas de Santa Maria* e na lírica profana galego-portuguesa onde aparece esta metáfora.

⁸ BELTRÁN, 1995: 184.

⁹ Localízase en 52 composicións, tres anónimas e outras de 32 autores diferentes, tanto 'de amigo' como 'de amor'. No *Cancioneiro da Ajuda* figuran só 18 destas composicións, pero, segundo Gerardo Pérez Barcala, "estuda-lo funcionamento da metáfora lumínica tan só no *Cancioneiro da Ajuda*, e mesmo só na cantiga de amor, daría como resultado unha visión parcial da realidade literaria, limitada ela mesma a xulgar polo carácter de antoloxías dos cancioneros" (PÉREZ BARCALA, 2004: 598).

¹⁰ *Senhor fremosa, por Nostro Senhor*, vv. 5-6, 11-12, 17-18, 23-24.

mais, que farei, ai meu lum' e meu ben
*pois eu de vós os olhos partir?*¹¹

Así pois, as expresións utilizadas na presente cantiga para facer referencia á amada son das máis frecuentes na lírica trobadoresca. Segundo Souto Cabo, en *lume destes olhos meus*

equaciona-se a *senhor* com o lume, a forza vital, dos seus olhos; que traduz de forma perfeita o significado que para o sujeito tem a dama¹².

Beltrán constata así mesmo que *lume* e *olhos* do amante se achan frecuentemente involucrados nas mesmas secuencias metafóricas, como se ve en *Pois contra vós non me val, mia senhor*, de Pero Garcia Burgales, que concentra boa parte das metáforas da cantiga en estudo:

(...) ai, lume destes meus
olhos e coita do meu corazón!¹³

Juan Casas Rigall, no seu estudo sobre a figura da silepse ou desdobremente do 'eu' poético, sinala que na lírica trobadoresca, *corazón* e *olhos* son os órganos máis habitualmente escindidos do 'eu' lírico, en similares proporcións¹⁴. Nun primeiro estadio, estes compoñentes do namorado xorden en enunciados que non implican nin a súa personificación nin sinécdoque referida á parte polo todo (polo amador), aínda que asumen unha primeira sinécdoque de partida: un órgano representa unha potencia sensitiva ou intelectual, como ocorre en expresións do tipo "coita no corazón" ou "lume dos olhos meus"¹⁵. Así pois, poderíamos falar de esbozos de silepses na cantiga que nos ocupa, pois aínda que non hai personificación, dáse un certo distanciamento entre o eu e os *olhos* (receptores do *lume*, v. 16) ou o *corazón* (que acolle a *coita*, v. 11), aínda que abundan no corpus trobadoresco outros exemplos ben máis representativos desta figura¹⁶.

¹¹ *Por Deus, senhor, en gran coita serei*, vv. 16-17.

¹² SOUTO CABO, 1988: 412-413.

¹³ *Pois contra vós non me val, mia senhor*, vv. 6-7.

¹⁴ Engadindo que "más atrás queda el *sen*, como capacidad de raciocinio; en último lugar se encuentra el *corpo*, cuya mención es ya poco significativa" (CASAS RIGALL, 1993: 390).

¹⁵ E tamén 'perder o sén' (CASAS RIGALL, 1993: 390).

¹⁶ CASAS RIGALL, 1993: 391.

En opinión de Pérez Barcala, algúns dos sintagmas en que se localiza o termo metafórico *lume* ofrecen variantes condicionadas pola métrica ou a rima¹⁷; así, na presente cantiga, temos *meu lum'* e *meu ben* (v. 7), en harmonía coa rima a da segunda cobra. Retoricamente, como sucede na cantiga en estudo, a metáfora adoita integrarse en contextos enumerativos de 'accumulatio' polisindética coordinativa, a modo de apóstrofe destinada polo xeral ao panexírico da *senhor* ou do *amigo*¹⁸. Entre os diversos grupos en que este investigador clasifica as ocorrencias desta metáfora, un dos máis frecuentes, e que afecta á cantiga que nos ocupa, é o do paralelismo, isto é,

exemplos en que o substantivo *lume*, ou calquera das secuencias en que se introduce, é variación paralelística de *senhor*, como sucede no verso inicial das dúas primeiras cobras da peza *A dona que eu am' e tenho por senhor*, de Bernal de Bonaval:

A dona que eu am' e tenho por senhor
amostrade-mi-a, Deus, se vos en prazer for,
se non, dade-mi-a morte.

A que tenh' eu por lume destes olhos meus
e por que choran sempr', amostrade-mi-a, Deus,
se non, [dade-mi-a morte]¹⁹.

Dáse o mesmo caso na cantiga en estudo, pois a *senhor* do verso segundo é substituída por *meu lum'* e *meu ben* no verso sétimo, por *coita do meu coração* no décimo primeiro e por *lume destes olhos meus* no décimo sexto, todas estas referencias en forma apostrófica. Alternan, pois, nestes casos, o termo metaforizado e as metáforas do mesmo funcionando retoricamente como apóstrofe.

A análise do desenvolvemento conceptual da cantiga de Guilhade *U m' eu parti, d' u meu parti*, permite a este investigador concluír que o *lume* representa a visión²⁰, e a construción 'perder o lume'

¹⁷ A escolla da rima aguda *-en* determinará a secuencia "meu lum'e meu ben", mentres que "meu ben e meu lume" virá esixido pola elección da rima grave *-ume* (PÉREZ BARCALA, 2004: 599).

¹⁸ É destacábel pola súa rareza unha 'cantiga de amigo' de Estevan Fernandez d' Elvas, *Farei eu, filha, que vos non veja*, en que *lume* e *ben* son empregados para dirixirse á *madre*. En PÉREZ BARCALA, 2004: 600 e seguintes, pódense ver numerosos exemplos do aproveitamento retórico desta metáfora.

¹⁹ PÉREZ BARCALA, 2004: 601.

²⁰ "Ó distanciarse da *senhor*, o namorado perde "quanto ben avia" (v. 4 l) e é esa mesma estrofa a que axuda a descodifica-lo significado do polisémico *ben* ó expresar "ca meu ben tod' era en veer" (v. 5 l)" (PÉREZ BARCALA, 2004: 609). A análise da cantiga e mais o desenvolvemento completo da argumentación pódense ver en PÉREZ BARCALA, 2004: 607-614.

equivale, pois, a 'non ver', explicitando en última instancia a incapacidade para poder amar²¹. Como conclusión do seu estudo, Gerardo Pérez Barcala apunta o feito de que os autores que utilizan o substantivo *lume* en series acumulativas desenvolveron a súa actividade entre o segundo cuarto do século XIII e mediados do XIV, e estiveron en contacto coas distintas cortes poéticas da Península. Por outra parte, sostén Pérez Barcala que foi Joan Garcia de Guilhade

o único trobador que conseguiu revitaliza-lo tópico e chegou a supera-la lexicalización de que foi obxecto, facéndolle así recupera-la súa expresividade e facéndoo depositario dun significado que o relaciona cos ollos como órganos xeradores do sentimento amoroso, en correspondencia tamén co seu valor na tradición haxiográfica da Idade Media²².

Finalmente, no que respecta á función retórica da metáfora lumínica, conclúe:

meu lume e lume destes olhos meus son sintagmas funcionalmente idénticos e representan o ser amado, sexa a *senhor* ou o *amigo*, como unha luz que ilumina os ollos do amante e que, seguindo unha fenomenoloxía que arranca da literatura clásica, acaba por asentarse no corazón²³.

NOTAS

vv. 2, 12, 17: Paxeco / Machado colocan dous puntos finais nestes versos; nós, igual que Michaëlis e Ferreiro / Pereiro, preferimos a vírgula para manter a ambigüidade existente nestas estrofas sobre o complemento directo de *dizer*, que pode estar constituído quer polo primeiro verso do 'refran' quer polos dous restantes.

vv. 3, 5, 8, 10, 13, 15, 18, 20: Michaëlis escribe *mi* en todos estes casos, salvante no v. 18, onde coloca *min*; Ferreiro / Pereiro unifican o pronome en todos os casos como *mi*; non vemos clara a razón, xa que no manuscrito pódese ler claramente *min* na primeira cobra, e *mi* nas restantes.

²¹ Non se esqueza que na concepción do sentimento amoroso nos poetas medievais, existe a crenza de que os cegos eran incapaces de amar por careceren do sentido que permite o nacemento do amor na persoa (PÉREZ BARCALA, 2004: 609). Na tradición milagreira peninsular, europea e bíblica adoita empregarse o vocábulo *lume* en relación cos milagres en que o ente divino (Santa María, Santiago, Santo Domingo de Silos, Notre-Dame de Laon) aluma os cegos (PÉREZ BARCALA, 2004: 609-613).

²² PÉREZ BARCALA, 2004 : 614.

²³ PÉREZ BARCALA, 2004: 613. En relación co tratamento desta metáfora, véxase así mesmo o desenvolvemento do motivo literario *Veer e amar*, no comentario da cantiga II.

... *grave dia*: (do lat. *grave* e *dies*) segundo Michaëlis, esta expresión equivale a "dia infausto, desastroso"²⁴, normalmente relaciónase coa visión da *senhor*.

v. 6: Paxeco / Machado colocan innecesariamente unha vírgula tras da conxunción copulativa.

vv. 7, 11, 16: Paxeco / Machado puntúan sistematicamente con signo de exclamación despois da interxección; Michaëlis, que tanto adoita gustar dos signos exclamativos, só o coloca no v. 11; nós preferimos colocalos nos tres casos no final da frase introducida pola interxección, coincidindo con Ferreiro / Pereiro.

v. 11: Paxeco / Machado acaban o verso con vírgula, da cal pensamos que se pode prescindir, concordando con Michaëlis e Ferreiro / Pereiro. A expresión é ben común nos cancioneros; obsérvase a práctica identidade co v. 11 da 'cantiga de amigo' dialogada *Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben* de Afons' Eanes do Coton, en boca do amigo: *Par Deus, ai coita do meu coração*²⁵.

v. 12: En virtude do esperado isosilabismo e concordando con Michaëlis e Ferreiro / Pereiro, decidimos suprimir o pronome *me*, para obter un verso octosílabo igual que os outros. Paxeco / Machado tamén suprimen o pronome, aínda que non o indican en nota.

²⁴ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 43.

²⁵ NUNES, 1973, nº 232.

Autoría da cantiga VI

As hipóteses atributivas que propón o profesor Resende sobre a autoría desta cantiga parecen en principio non deixar lugar a dúbidas. Neste caso, tal e como el mesmo indica, a identificación do Anónimo II de A con, á partida, Estevan Travanca, dependerá de que este anónimo autor tivese nos cancioneiros máis cantigas que A 185; se este poema foi o único que o seu autor deixou nos códices, será imposible, cos dados de que hoxe dispomos, sabermos de quen se trata.

Mediante a análise retórico-estilística, tentamos contribuír a clarificar este punto fornecendo novos datos para a atribución da cantiga a un ou a ningún dos autores avanzados por Resende, isto é, Estevan Coelho, Estevan Reimondo ou Estevan Travanca. O profesor portugués escolliu entre estes tres autores Estevan Travanca como o máis acaído cronoloxicamente, mais se revisamos os anos de actividade destes autores, observamos que o único que fica realmente afastado dos outros dous no tempo é Estevan Coelho²⁶. Tanto Estevan Reimondo²⁷ como Estevan Travanca²⁸ coinciden na época de actividade literaria, polo que debemos telos en conta como candidatos para a autoría desta cantiga. Ningún deles deixou 'cantigas de amor' nin 'cantigas de escarnio e mal dizer', unicamente contamos con catro 'cantigas de amigo' de Estevan Travanca²⁹ e dúas de Estevan Reimondo³⁰.

Pois m' en tal coita ten Amor é unha 'cantiga de amor' que trata os tópicos da 'coita' que sofre o namorado e da petición á amada do seu favor (*doede-vos de min*), entre referencias marxinais a Deus, e co Amor como responsábel último da situación. As expresións que se poden ver nela encontran paralelo en *Amigas, quando se quitou*, de Estevan Travanca, onde a amiga, lembrando unha conversa co amado, recorda: *chamaba-m' el lume dos seus / olhos, seu ben e seu mal*³¹, mentres que en *Pois m' en tal coita ten Amor* o namorado se dirixe á senhor coas palabras *Ai, meu lum' e meu ben e lume*

²⁶ "Estevan Perez [Coelho] nacería no último tercio do século XIII (...). É de supoñer-la súa participación na vida da corte dionisiaca, onde tería composto as súas composicións entre 1300 e 1325 aproximadamente. (...) morreu con anterioridade a 1339" (LPGP, 29: 244-245; véxase tamén OLIVEIRA, 1992: 456-457). Por outra banda, as dúas 'cantigas de amigo' da súa autoría son *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* e *Se oj' o meu amigo*, dúas cantigas paralelísticas, a primeira 'de tear', a segunda un exemplo de sinxeleza retórica, ben afastadas da estilística que domina a cantiga que nos ocupa.

²⁷ "A súa actividade decorre entre o reinado de Afonso III e Don Denis. Atendendo á influencia da balada provenzal nunha das súas cantigas, é posíbel que estivera durante algún tempo na corte de Castela despois de 1269, ano no que Cerverí de Girona frecuentou a corte de Afonso X, difundindo o referido xénero provenzal (BELTRÁN, 1985)" (LPGP, 35: 271-272; véxase tamén OLIVEIRA, 1992: 462-463).

²⁸ "Segundo a súa colocación nos Cancioneiros, desenvolvería a súa actividade poética no terceiro cuarto do século XIII" (OLIVEIRA, 1994: 335).

²⁹ *Amigas, quando se quitou; Dizen-mi, amiga, se non fezer ben; Por Deus, amiga, que preguntedes; Se eu a meu amigo dissesse.*

³⁰ *Amigo, se ben ajades; Anda mui triste o meu amigo.*

³¹ *Amigas, quando se quitou*, vv. 13-14.

destes olhos meus³². No referente aos motivos tratados, este autor introduce referencias a Deus en tres cantigas (*assi Deus me perdon*; *por Deus*³³; *se Deus me perdon*³⁴), nunha ocasión trata da 'coita' do amigo e das dúbidas da *senhor* para concederlle os seus favores³⁵, así como do seu arrepentimento posterior pola súa negativa³⁶.

Pola súa banda, Estevan Reimondo nunha das dúas 'cantigas de amigo' conservadas, pon en boca da amiga a petición ao amigo de vivir con ela, facendo alusión a unha declaración anterior do namorado³⁷; tamén trata o motivo da 'coita' e o da negativa da *senhor* a *fazer ben* ao amigo³⁸.

No plano da retórica, en A 185 artéllanse a personificación do Amor, a apóstrofe á *senhor*, directa ou metaforicamente, un 'refran' en forma de interrogación retórica que concentra no rogo do namorado o clímax da cantiga, e 'dobres'³⁹ provocados polos paralelismos entre versos. Travanca sérvese da apóstrofe en todas as súas cantigas⁴⁰, utiliza a metáfora *lume dos seus olhos*⁴¹ e usa paralelismos entre versos que provocan a profusión de 'dobres'⁴².

Pola súa parte, Reimondo utiliza así mesmo a apóstrofe nas súas dúas cantigas⁴³, introduce unha interrogación retórica no 'refran' de *Amigo, se ben ajades* que concentra o clímax da composición na petición da namorada (como se fose construída a imitación e como resposta a *Pois m'en tal coita ten Amor*) e tamén se utilizan 'dobres'⁴⁴ favorecidos polos paralelismos entre versos. Reproducimos a seguir a cantiga para que se poidan apreciar mellor as devanditas semellanzas:

Amigo, se ben ajades,
rogo-vos que mi digades:

³² *Pois m'en tal coita ten Amor*, vv. 7, 16.

³³ *Amigas, quando se quitou*, vv. 8, 16, *Por Deus, amiga, que preguntedes*, vv. 1, 4.

³⁴ *Se eu a meu amigo dissesse*, v. 9.

³⁵ *Dizen-mi, amiga, se non fezer ben*.

³⁶ *Se eu a meu amigo dissesse*.

³⁷ *Se mi vós tal ben queredes, amigo, qual me dizedes*, vv. 6-7.

³⁸ *Anda mui triste o meu amigo*.

³⁹ *Pois m'en tal coita ten Amor*, vv. 1-6 (*pois*); vv. 2-7 (*por vós*), vv. 11-16 (*ai*); vv. 12-17, *dizede, Deus*.

⁴⁰ Ás amigas en *Amigas, quando se quitou*, v. 1, e á amiga nas outras tres pezas, *Dizen-mi, amiga, se non fezer ben*, vv. 1, 7; *Por Deus, amiga, que preguntedes*, vv. 1, 4, 7, 16; *Se eu a meu amigo dissesse*, v. 9.

⁴¹ *Amigas, quando se quitou*, vv. 13-14.

⁴² *Amigas, quando se quitou*, vv. 4, 10, *ante*; *Dizen-mi, amiga, se non fezer ben*, vv. 1-4, *ben*; vv. 7-10, *sei*; vv. 1-7, *amiga*; vv. 2-8, *meu amigo, que el*; vv. 3-9, *morte, á*.

⁴³ Ao amigo en *Amigo, se ben ajades*, vv. 1, 4, 7, 9, 14, 18, e á madre en *Anda mui triste o meu amigo*, vv. 2, 8, 14.

⁴⁴ *Amigo, se ben ajades*, vv. 11-16 (*pois, nada, non*); vv. 11-17 (*se non vós*); *Anda mui triste o meu amigo*, vv. 2-8-14 (*mia madr' e*); vv. 4-10-16 (*e non por al, e faz*).

*por que non vivedes migo,
meu conselh' e meu amigo;
por que non vivedes migo?*

*Se mi vós tal ben queredes,
amigo, qual me dizedes,
por que non vivedes migo,
meu conselh' e meu amigo;
por que non vivedes migo?*

*Pois eu nada non desejo
se non vós, u vos non vejo,
por que non vivedes migo,
meu conselh' e meu amigo;
por que non vivedes migo?*

*Pois non desejei al nada
se non vós desta vegada,
por que non vivedes migo,
meu conselh' e meu amigo;
por que non vivedes migo?*

As similitudes tanto formais como temáticas relacionan directamente esta cantiga con *Pois m' en tal coita ten Amor*, parecendo insertadas as dúas composición nun esquema dialóxico entre o amante e a amiga⁴⁵, no marco idílico dun amor correspondido pouco usual na lírica trobadoresca.

Metricamente, a cantiga anónima é 'de refran' e está formada por catro cobras singulares de dous versos octosílabos agudos cada unha máis tres de 'refran'. O esquema estrófico utilizado é aabbb (nº 42 de Tavani), usado en vinte e catro textos máis⁴⁶. Nela vense artificios como as 'coblas capdenals', 'dobres' e a identidade exacta do primeiro e terceiro versos do 'refran', artificio relativamente pouco frecuente no corpus. Se ben nas cantigas de Travanca achamos correspondencias coa cantiga en estudo como a de teren 'refran' as súas catro composicións, cobras singulares, 'capdenals' e 'dobres' nalgúns casos, sorprende a semellanza formal (e de contido) da cantiga de Reimondo *Amigo, se ben ajades*, con *Pois m' en tal coita ten Amor*, as dúas cantigas de Reimondo son

⁴⁵ Sobre a dramatización da lírica trobadoresca, véxase NODAR MANSO, 1990.

⁴⁶ TAVANI, 1967: 88-90.

'de refran', e presentan catro cobras singulares, 'capdenals', 'dobres' e 'mozdobres'. A composición *Amigo, se ben ajades*, ten en cada cobra dous versos heptasílabos graves e máis tres de 'refran', con identidade completa do primeiro e terceiro versos, como na cantiga anónima. Ademais, o esquema métrico é o mesmo que o de *Pois m' en tal coita ten Amor*, só que con versos graves. Porén, non deixa de resultar sorprendente que as palabras rimantes da cantiga tratada se mostren coincidentes unicamente coas utilizadas por Estevan Travanca nas súas composicións, se ben son oito palabras de repertorio, das máis habituais en posición de rima: *mi*⁴⁷, *vi*⁴⁸, *ben*⁴⁹, *perdon*⁵⁰, *Deus*⁵¹; por esta razón, aínda que non consideramos decisiva a súa presenza de cara a desvelar o nome do autor desta cantiga⁵², manifestamos a nosa reserva, pois os elementos manexados polo profesor Resende indican nesa mesma dirección autorial.

Tras desta análise, se ben as coincidencias estilísticas afectan de forma semellante os dous autores, consideramos determinantes as características métricas e conceptuais que asemellan a cantiga de Reimondo a A 185. Ou ambas as cantigas son da mesma autoría, ou logo poderíamos supor unha especie de 'cantiga de seguir' con mudanza de xénero amor-amigo, a modo de xogo dramático, dentro da obra do mesmo autor ou entre dous autores diferentes⁵³, o cal será difícil de averiguar, e excedería con moito o obxectivo do presente traballo.

⁴⁷ *Amigas, quando se quitou*, v. 21; *Se eu a meu amigo dissesse*, v. 5r.

⁴⁸ *Amigas, quando se quitou*, vv. 3, 20.

⁴⁹ *Por Deus, amiga, que preguntedes*, v. 3; *Dizen-mi, amiga, se non fezer ben*, vv. 1, 4.

⁵⁰ *Amigas, quando se quitou*, v. 8; *Se eu a meu amigo dissesse*, v. 9.

⁵¹ *Amigas, quando se quitou*, v. 16.

⁵² Máis ben indicaría a utilización dun instrumento auxiliar, como un dicionario de rimas (MONTERO SANTALHA, 2000: 1500).

⁵³ Non esquezamos que as referencias intertextuais entre autores e mesmo dentro da obra dun mesmo autor non son alleas ao corpus trobadoresco (ARIAS FREIXEDO, 2003: 35-40).

Capítulo IV

Cantigas atribuíbeis a Vaasco Perez Pardal

225
damor nen doute se me uenia len
se non de ds que me tolle o sen
en me fizer tal fennor munt amar
uemenon diz eu aliqua fazon
quelle fiz ou por que me q' matar
E por a questo nunca p'ceia
ia muu gran coita pois assi ds quer
que en q'ia muu gran len tal moller
e me dizer ia que moniera

Pa possen con uerdade dizer

me guisou de

fennor fremosa que fazo mal sen

uuer. na muu gran coita men

en uos amar pois de uos non

treu uiuo for. quando

ei len. nen attendo dal mentreu

querer len tal fennor. que me

uiuo for. se non ouuer de uos

non quer sol dos ollos catar.

len gran prazer. o que non poss

namoa ueio non llouso dizer.

auer de uos fennor.

quelle fiz ou por que me quer matar.
non me possen queirar con razou

Pois se non tol ds de mi nen amor
nen uos fennor que eu sempre serui
telo dia que uos pumeio m
meu mal fiz. e fazo de uos amar
ca de moner por uos ei gran pauor.

[A 267]

fol 74 r
col a

(q)

me guiſou de

uiuer. na mui gran coita men

treu uiuo for. quando me fez

querer ben tal ſennor. que me

non quer ſol dos ollos catar.

(q) uandoa ueio non llouſo dizer.

quelle fiz ou por que me quer matar.

(e) non me poſſeu queixar con razon

col b

damor nen doutre ſe me uenna ben

ſe non de d^s que me tolle o ſen

en me fazer tal ſennor muit amar

(q) ue me non diz en algũa ſazon

quelle fiz ou por que me qr matar

Epor aqueſto nunca pderei

ia mui gran coita pois aſſi ds quer

que eu qira mui gran ben tal moller

e me dizer ia que morrerei

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 157-158.

Variantes: v. 4, *uiuo*; suprime as palabras *me fez* indicando en nota que no manuscrito aparecen case borradas; v. 7, non coloca o punto no final do verso; v. 10, *meuenna*; v. 12, Carter indica en nota que un e (para nós inexistente) aparece na marxe dereita sen que se sinale a súa posición no verso; v. 14, Carter cre ver un punto final de verso cando en realidade é a tinta do reverso do folio que o transpasou; v. 15, *E por*; v. 16, *mui*.

VII

	[Nostro Senhor] me guisou de viver na mui gran coita, mentr' eu vivo for, quando me fez querer ben tal senhor	125
5	que me non quer sol dos olhos catar. Quando a vejo non lh' ousou dizer <i>que lhe fiz ou por que me quer matar.</i>	
	E non me poss' eu queixar con razon d' Amor, nen d' outre, se me venha ben,	130
10	senon de Deus, que me tolhe o sén en me fazer tal senhor muit' amar, que me non diz en algũa sazon <i>que lhe fiz ou por que me quer matar.</i>	
	E por aquesto nunca perderei	135
15	ja mui gran coita, pois assi Deus quer que eu queira mui gran ben tal molher e me dizer ja que morrerei [..... -ar] [..... -ei] <i>que lhe fiz ou por que me quer matar.]</i>	140

MANUSCRITOS: A 267 (fol 74r col a/b)

VARIANTES

Gráficas: v. 3, *me fez* aparece case completamente borrado.

Interpretativas: v. 1, a primeira parte do verso foi borrada, seguramente por engano do copista, e só subsiste o *q* inicial en letra minúscula, que se percibe con dificultade; vv. 5, 7, 11, para os *q* e *e*

iniciais usouse tinta clara e letra minúscula; vv. 17-18, faltan do manuscrito, aínda que se reservou o espazo para eles.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 267; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1610; LPGP, nº 157, 46.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 46; D'HEUR, 1975a, nº 432.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran' (fragmentaria). Dúas cobras singulares e unha fragmentaria

Artificios

'Coblas capdenals', v. 4, I, v. 5, II.

Rítmica

O corpo da cantiga estrutúrase ritmicamente en torno á tonicidade da cuarta sílaba, con acentos secundarios nas sétimas e primeiras na cobra I, e nas segundas e sétimas na II. O 'refran', pola súa parte, presenta como sílabas tónicas a primeira, terceira, sexta e oitava.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10c 10a 10C)

I êr or ar

II on en

III ei ér ? ?

(TAVANI, 1967, nº 183: 13)

COMENTARIO

O namorado explica que Deus o destinou a vivir sufrindo 'coita', xa que lle fixo amar unha muller que non quere nin mirar para el; cando a ve non se atreve a preguntarlle que lle fixo para comportarse así con el, nin por que o quere matar con esa actitude (I). O namorado non se queixa do Amor, pero si de Deus, que o volve tolo ao facelo amar esa *senhor*, e nunca lle di que mal lle fixo nin por que o quere matar (II). Por iso sempre sufrirá 'coita', pois é o desexo de Deus que o trobador continúe amando esa muller até a súa morte (III).

A queixa contra Deus que centra a temática desta cantiga queda exposta na primeira cobra, onde se atribúe a *Nostro Senhor* a total responsabilidade sobre a situación amorosa do trovador nos tres primeiros versos¹: *me guisou de viver / na mui gran coita(...) / quando me fez querer ben tal senhor*. Esta expresión hiperbolizada da 'coita'² vese intensificada pola expresión redundante *mentr' eu vivo for* (v. 2), apreciándose a antítese entre o amor que Deus lle fai sentir pola *senhor* e o desdén que se desprende do seu comportamento en *non me quer sol dos olhos catar*, no verso cuarto; tal é o desprezo dela que o namorado non acada nin sequera a posibilidade de ser visto, e daquela será imposible ser amado³, concepto expresado aquí a través do pleonismo, a sinécdoque e o hipérbato enfocados a resaltar a importancia capital dos *olhos* na acción de *catar*. A continuación, ante a visión da muller, o namorado non se atreve a preguntarlle a razón da súa actitude tan negativa (*non lh' ouso dizer*, v. 5), e expresa a súa incapacidade para resolver a dúbida mediante unha serie binaria de elementos disxuntivos baixo a forma de interrogacións indirectas que enchen o 'refran', pois non se atreve a preguntarlle que mal lle fixo nin a razón pola cal lle quere quitar a vida (*que lhe fiz ou por que me quer matar*, v. 6)⁴.

A segunda cobra ábrese cunha antítese que enfronta Deus e o Amor, o primeiro calificado de forma negativa e o segundo positivamente; o namorado afirma non poder queixarse do Amor⁵ nin de ningunha outra cousa, apreciándose o polisíndeto que reforza a negativa (*d' Amor, nen d' outre*, v. 7), pero si de Deus, pois vaille facer perder o xuízo por obrigalo a amar esa muller, empregando a metáfora 'tolher o sén', que figuradamente transmite a idea de arrincar do namorado a parte do seu corpo onde reside a razón⁶ (v. 9), e co hipérbato artellando o discurso como espello do desespero do namorado (*en me fazer tal senhor muit' amar*, v. 10). A seguir, retómase a idea xa expresada no mesmo verso da estrofa anterior, mediante un paralelismo semántico e en parte formal que xera a aparición do

¹ O personaxe divino aparece tamén noutras composicións cargado de responsabilidades sobre a relación amorosa, como se pode ver nas cantigas II, V, X ou XII en contraste coa súa pasiva actuación en VIII e XI. Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus, explicado na cantiga V.

² Véxase na cantiga III a análise do desenvolvemento deste motivo no corpus.

³ Véxase na cantiga I o estudo do desenvolvemento deste motivo no corpus trobadoresco.

⁴ Sobre o 'topos' da 'morte de amor', véxase o estudo do seu desenvolvemento na cantiga III.

⁵ Nas cantigas III e VI o rol do Amor é negativo (ao contrario do aquí asignado), en consonancia coa actitude demostrada en IX e XIV, onde lle son conferidas responsabilidades comparábeis ás do propio Deus. Véxase o desenvolvemento deste motivo no comentario da cantiga III.

⁶ Na cantiga *Nostro Senhor, como jaço coitado*, de Martín Soarez, entre outros exemplos, foi o Amor quen *tolheu o sén* do trovador, utilizándose a mesma expresión que vemos aquí.

'mozdobre' *dizer / diz* entre estes versos⁷. No *que* relativo que introduce de novo a idea da ignorancia do namorado e mais o 'refran', pódese apreciar certa ambigüidade, pois podería ter o seu referente na *senhor* (que é o elemento sintacticamente máis próximo) como ocorre na estrofa anterior, pero, por que non en Deus, que malia a ficar algo máis lonxe no discurso, é o que máis mal lle fai ao namorado? Porque é el o que provoca o namoramento masculino e a falta de correspondencia feminina, o sufrimento e en última instancia, a morte do trovador.

Na terceira cobra, retómase o concepto da 'coita eterna', con idéntica expresión hiperbólica que a usada no verso segundo (*mui gran coita*), insistindo na culpabilización de Deus como causante da situación de amor e desamor que fará morrer o namorado (*e me dizer ja que morrerei*, v. 16) mediante o uso do políptoto *quer / queira* (*Deus quer / que eu queira mui gran ben tal molher*, vv. 14-15). Nótese o emprego da gradación que parte da primeira estrofa para referirse á dona con *querer ben tal senhor* (v. 3), continúa na segunda cobra en *tal senhor muit' amar* (v. 10), e alcanza o grao máximo na terceira con *queira mui gran ben tal molher* (v. 15), que se sitúa máis perto dun clímax (coa alusión á morte como desenlace final) que fica truncado polo carácter fragmentario da cantiga.

No conxunto da cantiga salienta como elemento estruturador a repetición, bastante arbitraria, de palabras ou grupos de palabras no inicio de certos versos (*quando*, vv. 3, 5; *que*, vv. 4, 6, 11, 12, 15, 17; *e*, vv. 7, 13, 16) ou no seu interior (*querer ben tal senhor*, v. 3; *tal senhor muit' amar*, v. 10; *queira mui gran ben tal molher*, v. 15), que proporcionan á composición un fio condutor que vai ligando a estrutura da mesma ao entrelazar versos e estrofas.

O medo do namorado

Esta cantiga preséntanos un de tantos namorados que malviven atemorizados pola *senhor*, sobre todo ante a idea de falarlle de amor, pois daquela é seguro que suscitará a súa *sanha* e sufrirá desterro, isto é, a prohibición de vela, que é o único conforto que pode experimentar. É este un paradoxo

⁷ A repetición con lixeiras variantes en cada cobra do verso precedente ao 'refran' é un recurso común na lírica trobadoresca. Véxase como exemplo a cantiga de Fernan Velho *Vedes, amigo, o que oj' oí*, onde o paralelismo se materializa en cada verso que antecede ao 'refran' desta maneira: *mais, s' é verdade, vingar-m' ei assi* (v. 4); *direi-vos como me cuid' a vingar* (v. 10); *e direi-vos como me vingarei* (v. 16). Véxanse así mesmo as cantigas IX, XII, XIII, XVII, XIX, XX. É este un recurso diferente ao do retrorso con variación, representado na lírica galego-portuguesa por un *unicum* na cantiga de Pero da Ponte *Se eu podesse desamar* (LORENZO GRADÍN, 2004: 229).

máis no que asenta a 'cantiga de amor': o amante ama sen posibilidade ningunha de ser correspondido, e non pode selo porque a dona non sabe nin quere saber que é amada⁸; en resumo, se non lle di nada, non obtén o seu amor, pero se lle di que a ama, só conseguirá o seu enfado, non o seu amor. Non parece haber saída posíbel.

Ante a pregunta de que é o que provoca tal pánico no amador á hora de comunicarlle os seus sentimentos á *senhor*, a opinión dos investigadores está partillada; por unha parte, Manuel Rodrigues Lapa e Mercedes Brea, consideran que é debido ao que as 'gentes' poidan opinar, á maledicencia da cal poden ser obxecto por parte dos 'miscradores' se se fai público o seu segredo⁹; o profesor Francisco Nodar pensa que é para evitar posíbeis rivais¹⁰; outra alternativa é que o namorado lle tema á reacción que sabe negativa da *senhor*, o cal conlevará o final das súas aspiracións amorosas, teoría defendida por Giuseppe Tavani¹¹ primeiro e por Elvira Fidalgo¹² despois. Airas Corpancho precisa que non se lle prohibe falar coa *senhor*, senón falarlle do seu amor:

Se lh' al disser' , non me dira de non,
mais da gran coita do meu coraçon
non lh' ei a dizer ren
de com' oj' eu poderia guarir
e lhe estaria ben!

Pero ei gran sabor de lhe falar,
quando a vejo, por lhe non pesar;
non lh' ei a dizer ren
de com' eu poderia led' andar,
*e lhe estaria ben!*¹³

⁸ FIDALGO, 2005: 293, 294.

⁹ BREA, 1992: 173-174 e nota nº 27; véxase este motivo explicado a fio da cantiga IV.

¹⁰ NODAR MANSO, 1985: 157.

¹¹ TAVANI, 1988b: 121.

¹² FIDALGO, 2005.

¹³ *Desej' eu muit' a veer mia senhor*, vv. 11-20.

Para a profesora Elvira Fidalgo, á dona moléstalle o reconto das penalidades que sofre o seu amador, aínda sabendo que é ela a culpábel das mesmas. Se el ousase falarlle dos seus sentimentos, será obxecto da ira feminina e non poderá vela máis. Iso explicaría e xustificaría o medo do namorado.

Este medo é un dos elementos máis destacables na escola peninsular, normalmente expresado co substantivo *pavor*, recorrente ao longo de todo o corpus e que indica o temor que sente o poeta ante a posibilidade de incomodar a súa dama. De aí a preocupación pola conveniencia de falarlle ou non¹⁴.

Por iso se mostra así de vacilante Roi queimado, sopesando os beneficios que pode obter fronte ao risco que corre, en *Sempr' ando coidando en meu corazón*, e esa é tamén a razón de que Joan Soarez Somesso acabe renunciando ao amor, xa que se contentaría só con poder ver a *senhor* vivindo na súa terra, na cantiga *Non me poss' eu, senhor, salvar*. A reacción negativa da amada é a *sanha*, termo frecuente sobre todo en textos 'de amigo'¹⁵, que se deixa ver cando o seu namorado sobrepasa os pouco permisivos límites impostos polo código cortés. Por esa razón Vaasco Fernandez Praga de Sandin pide desculpas á súa *senhor* por atreverse a falarlle de amor, pois o fixo perturbado polos efectos da 'coita'¹⁶, e Joan Soarez Somesso alega que el non ten o poder de escoller a quen amar¹⁷.

O amador confía en que por moito que tema a reacción da dona, o feito de abrírlle o seu corazón e mostrarlle os seus sentimentos vai supor un desaforo e un alivio para el, de aí que se arme de valor para falarlle. Mais a declaración amorosa non é sempre como se espera, pois o estado de nerviosismo do declarante pode estragar o intento; o máis frecuente é que perda a fala, como refiren Roi Paez de Ribela¹⁸, ou Vaasco Rodriguez de Calvelo¹⁹; nun cantar de Pero Garcia Burgales o namorado queda sen fala porque cando reúne o valor necesario para declararse e chega perante a dona, a súa fermosura faille esquecer o que lle ía dicir:

¹⁴ FIDALGO, 2005: 294.

¹⁵ Véxase VÁZQUEZ PACHO, 1999.

¹⁶ *Vós, que mi assi cuitades, mia senhor.*

¹⁷ *Quero-vos eu ora rogar.*

¹⁸ *Nunc' assi ome de senhor.*

¹⁹ *Se eu ousasse a Maior Gil dizer.*

non lhe digo de quanto coido ren,
ant' o seu mui fremoso parecer,
que me faz quanto coido escaecer!

(...)

Ca poi-la vejo, coido sempr' enton
no seu fremoso parecer, e non
me nembra nada; ca todo me fal
quanto lhe coid' a dizer, e dig' al!²⁰

Joan Garcia de Guilhade conta que despois do encontro coa *senhor*, tal é a turbación do trobador que non sabe se llo chegou a dicir ou se non:

ca me tremi' assi o corazón
que non sei, se lho dixei, ou se non²¹.

Elvira Fidalgo dá a seguinte explicación a tales desmesuradas reaccións:

O impacto emocional de encontrarse fronte á dama e de ter a posibilidade (aproveitada ou non) de abrir o seu corazón ante ela provoca no trobador un estado de turbación tal que a perda da fala é só unha das súas manifestacións; que adoita vir acompañada de tremor e dun estado de semi-inconsciencia tal que non pode recordar de que lle falou, e se llo confesou ou non. (...) porque o namorado, en presenza da dama, impresionado pola fermosura da muller, non pode deixar de contemplar tanta beleza, que lle limita as facultades impedíndolle facer máis nada²².

Mais hai tamén trobadores arteiros que buscan a maneira de actuaren máis sesgadamente sen enfrontaren o problema de maneira tan directa aminorando así os efectos negativos na *senhor*; un deles é Paai Gomez Charinho, que consegue transmitir o seu amor á dona nunha cantiga na cal se queixa de non ter a arte suficiente para facelo, xa que perdeu o xuízo por amar a *senhor*, laiándose desta maneira,

²⁰ *Mais de mil vezes coid' eu eno dia*, vv. 6-8, 13-16.

²¹ *Esso mui pouco que oj' eu falei*, vv. 15-18.

²² FIDALGO, 2005: 296.

cun aquel traxicómico:

(...)

ja non sei que me digo, nen que non!

E con gran mal non pod' ome trobar!

E prazér non ei se non en chorar!

E chorando nunca farei bon son!²³

Lingüísticamente, a expresión máis corrente usada para verbalizar ese medo é '*non ousó dizer*', tal como se presenta na cantiga en estudo (v. 5), con lixeiras variantes, por poñer algúns exemplos ilustrativos entre moitos máis, *non ousó dizer ren*²⁴; *non ousarei dizer*, *non lh' ousó dizer*, *dizer non ousarei*, *non lh' ousarei falar*²⁵; ou *Non ousó dizer nulha ren*, *non ousarei falar*²⁶, entre outros.

O sén perdido

A loucura é o grao máximo que poden acadar os efectos da 'coita' nas súas manifestacións na persoa do que ama, en opinión de Elvira Fidalgo²⁷. O certo é que chegados a este punto o estado de saúde do coitado trobador experimenta un evidente deterioro, sobre todo no plano psíquico²⁸: insomnio e inapetencia describe Pero da Ponte:

E o día en que vos eu vi,

senhor, en tal ora vos vi

que nunca dormi nada

nen desejei al nada²⁹.

²³ *Que mui de grad' eu queria fazer*, vv. 18-21.

²⁴ *Ai, eu! De min e que sera?*, v. 3, de Nuno Fernandez Torneol.

²⁵ *Ai, Deus! Que coita de sofrer*, v. 3; vv. 5, 11, 17; v. 9; v. 15, de Airas Corpancho.

²⁶ *Non ousó dizer nulha ren*, v. 1; vv. 5-6.

²⁷ FIDALGO, 2005: 299.

²⁸ Segundo Ana M^a Mussons "El trovador pierde el *dormir*, el *riir*, el *siso* y el habla, efectos del amor tal vez de ascendencia provenzal, pero que deberían englobarse en un conjunto más amplio de tópicos ligados al concepto del amor como enfermedad que se encontraban ya en Ovidio y en los poetas eróticos latinos y que de alguna manera –quizás a través de tratados científicos– entraron en la literatura medieval" (MUSSENS, 1991: 166).

²⁹ *Tan muito vos am' eu, senhor*, vv. 10-13.

Depresión e desgana son referidos por Pero Garcia Burgales:

ouve tan gran coita d' amor
que non fui ledo, nen dormi,
nen ouvi d' outra ren sabor³⁰.

E Vaasco Rodriguez de Calvelo retrata autocompaixón, insomnio e angustia obsesiva:

Vivo coitad' e sol non dormio ren,
e cuido muit' e choro con pesar,
porque me vejo mui coitad' andar³¹.

Estes síntomas abocan o amante irremediabelmente á loucura. Esa 'perda do sén', a xuízo de Elvira Fidalgo, "é sempre negativa porque é froito do amor, pero dun amor non correspondido, senón rexeitado, non desexado, recriminado cando non castigado"³². Na cantiga aquí numerada como IX, Vaasco Perez Pardal culpabiliza Deus de terlle tirado o xuízo, coa mesma convicción que na presente composición; esa é a explicación de que o namorado continúe empeñado nun amor tan ingrato, convencido de que se encontra en tal situación por vontade divina, non pola propia, polo cal non ten maneira de fuxir. Outras veces a violencia psíquica e actitude agresiva contra todo e todos que manifesta o amador é un signo inequívoco de desequilibrio mental; así nolo mostra Joan Soarez Coelho, que presenta un namorado que roza a blasfemia cando afirma:

E os meus olhos, con que vos eu vi,
mal quer' , e Deus, que me vos fez veer,
e a morte que me leixa viver
e o mundo, por quant' i naci.

³⁰ *Senhor fremosa, pois vos vi*, vv. 2-4.

³¹ *Vivo coitad' en tal coita d' amor*, vv. 7-9.

³² FIDALGO, 2005: 300. Véxase o tratamento deste motivo (ás veces positivo) na lírica provenzal comparado coa galego-portuguesa en MUSSONS, 1991.

E o mesmo lle sucede con todos os que se relacionan coa *senhor*, queréndolle ben ou mal³³. Pero máis preocupante é o estado mental do namorado que fala nesta cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha, que chega a desexarlle mal á súa *senhor*, atentando contra o pilar fundacional da propia 'cantiga de amor':

Senhor fremosa, conven-mi a rogar
por vosso mal enquant' eu vivo for
a Deus, ca fez-me tanto mal Amor
que eu ja sempr' assi lh' ei de rogar
que el cofonda vos e vosso sén,
e min, senhor, porque vos quero ben,
e o amor que me vos faz amar³⁴.

Aínda que parece arrepentirse despois, pois noutra cantiga do mesmo autor, recoñece que estaba fóra de si cando proferiu semellantes insultos.

Senhor fremosa, quand' eu cofondi
o vosso sén e vós e voss' amor,
con sanha foi que ouve, mia senhor,
e con gran coita que me fez assi,
senhor, perder de tal guisa meu sén
que cofondi vos, (...) ³⁵.

Outro efecto da loucura é a tendencia a esquecer o código que rexe a relación amorosa e, por exemplo, anunciar publicamente o seu amor, como na cantiga de Martin Soares en que o trovador teima en negar que ama a dona, pero advirte que se perde o siso pola súa causa, se cadra non será quen de manter o segredo por moito tempo máis³⁶; Joan Soares Coelho mostra un namorado ás portas da morte decidido a contalo todo, pois xa nada ten que perder³⁷.

Hai tamén trovadores que din enmudecer a consecuencia da perda da razón, como o que

³³ *Nunca coitas de tantas guisas vi*, vv. 8-11 e 6-7, 13-14, 20-21.

³⁴ *Senhor fremosa, conven-mi a rogar*, vv. 1-7.

³⁵ *Senhor fremosa, quand' eu cofondi*, vv. 1-7.

³⁶ *Muitos me vëen preguntar*.

³⁷ *Senhor, o gran mal e o gran pesar*.

presenta Vaasco Perez Pardal na cantiga aquí editada como a XVIII (*Cuidand' en ela ei ja perdudo / o sén, amigo, e ando mudo*³⁸), cousa que non lle impide desafiar cun misterioso enigma aos seus compañeiros.

Finalmente, velaquí dous fragmentos singulares de dous singulares trobadores que abordan o tópico desde novas perspectivas; o trobador desta cantiga de Pero Garcia Burgales roga a Deus poder ensandecer, xa que doido non sufrirá a 'coita' que agora sofre:

Ca des quand' eu ensandecer',
se verdade dizen, ben sei
ca nunca pesar prenderei,
nen gran coita d' amor, nen d' al!
nen saberei que x' é 'ste mal,
nen mia morte non temerei!
Deus ! E quand' ensandecerei?³⁹

E por último, admiremos a xenialidade paronomástica⁴⁰ de Joan Garcia de Guilhade que converte o 'refran' de *Amigos, quero-vos dizer* nun murmurio das xentes ao paso do tolo errante: "... sandeu...!, ... sandeu...!":

Amigos, quero-vos dizer
a mui gran coita' n que me ten
ũa dona que quero ben
e que me faz ensandecer.
E catando po-la veer,
assi and' eu, assi and' eu,
*assi and' eu, assi and' eu !*⁴¹

O soporte lingüístico que expresa esta loucura non é moi variado. Na cantiga que nos ocupa temos a expresión 'tolher o sén' e o suxeito que realiza a acción é Deus. Na composición *Nostro*

³⁸ *A máis fremosa de quantas vejo*, vv. 13-14.

³⁹ *Se Deus me valha, mia senhor*, vv. 22-28.

⁴⁰ Véxase MARTÍNEZ PEREIRO, 2004 para unha aproximación aos usos desta figura na lírica trobadoresca.

⁴¹ *Amigos, quero-vos dizer*, vv. 1-7.

Senhor, como jaço coitado, de Martin Soarez, entre outros exemplos, foi o Amor quen *tolheu o sén* do trobador, utilizándose a mesma expresión. Ana M^a Mussons constata que se ben 'perder o sén' é a expresión máis utilizada, "cambia en *tolher o sén* si la participación del sujeto (amor, amada, *coita*) es más directa"⁴². A investigadora esquece incluír na súa relación a figura de Deus, que nas cantigas que vimos de referir actúa como claro suxeito da acción de 'tolher'.

NOTAS

v. 1: Paxeco / Machado reproducen só a inicial que se adiviña neste lugar no manuscrito; Michaëlis reconstrúe a partir desta inicial a opción metricamente válida *Que mal Amor*, se ben advirte:

[...] inclinando-me a supôr que aquela inicial pertenceria ás palabras não-validas, já destruídas. O resto da cantiga parece exigir como suxeito da 1ª phrase, não *Amor*, mas ántes a formula tantas veces empregada, e metricamente aceitavel: *Nostro Senhor* que o leitor fará bem em substituir ao hypothetico *Que mal Amor*⁴³.

Seguimos pois os sabios consellos da investigadora alemá, e considerando a inicial do manuscrito como parte das palabras incorrectas, adoptamos a outra alternativa proposta, en harmonía con outras dezoito cantigas que comezan da mesma forma dentro do corpus trobadoresco⁴⁴, habida conta de que esta opción se ve apoiada polo desenvolvemento conceptual da cantiga, con Deus como culpábel último da situación amorosa (véxase o comentario).

... *guisou*: O verbo *guisar* (de *guisa*, do xerm. *wîsa*, hoxe alemán *weise*, ingl. *wise*) significa, segundo Michaëlis, "preparar, arranjar, dispôr, destinar, combinar"⁴⁵.

v. 3: Paxeco / Machado colocan unha vírgula final a todas luces superflua. Michaëlis edita [*me fez*], cando estas dúas palabras figuran no manuscrito, aínda que sexan de difícil lectura.

v. 4: Michaëlis acaba este verso con punto de exclamación, para dar máis énfase ao triste aserto

⁴² Engadindo que "La locución alterna con los sustantivos *loucura*, *sandice*, *folya*, que tienen, sin embargo, una presencia muy escasa (sólo una de cada veinticinco alusiones a la locura se hace con uno de estos tres términos)" (MUSSONS, 1991: 169).

⁴³ MICHAËLIS, 1990: 527.

⁴⁴ LPGP, II: 1056-1057.

⁴⁵ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 44.

da voz poética, xa de por si expresiva de abondo.

... *sol dos olhos catar* : o adverbio *sol* (do lat. *sole*, por *solum*), acompañado de *non* ou *nen* significa, na opinión de Michaëlis, “nen mesmo, nen sequer”⁴⁶. O verbo *catar* (do lat. *captare*, ‘tratar de coller’, frecuentativo de *capere*, ‘coller’), “a través da acepción ‘tratar de perceber polos sentidos’ (do ouvido ou da vista), (...) evolúe a ‘mirar con coidado’, ‘mirar’ e ‘observar’”⁴⁷, tal como vemos aquí e corrobora a investigadora alemá⁴⁸; aínda na época medieval modificou o seu significado e aparece a acepción de ‘buscar’, rexistrada xunto a ‘mirar’ por Sarmiento, para logo seguir evoluíndo até o actual ‘examinar’, ‘probar’, especialmente comida ou bebida⁴⁹.

vv. 5, 7, 11: Xa que para os *q* e *e* iniciais se usou tinta clara e letra minúscula, pode ser que estes versos formasen parte do ‘refran’, tal e como o considera Michaëlis; mais, como se aprecia noutros casos⁵⁰, por veces a colocación das maiúsculas como marcas indicativas de ‘refran’ semella ser abondo arbitraria; por isto decidimos considerar como ‘refran’ unicamente os versos que se repiten de forma idéntica despois de cada estrofa. En LPGP só se altera a fixación textual de Michaëlis neste punto.

v. 5: Michaëlis indica con vírgula unha pausa entre a adverbial temporal e a cláusula principal, que non xulgamos necesaria.

vv. 6, 12: A profesora alemá separa as cláusulas disxuntivas por unha vírgula que, tendo conta da presenza da conxunción, resulta superflua.

v. 8: Michaëlis, acentuando a énfase da desiderativa, colócaa entre puntos de admiración.

... *outre*: Pronome indefinido, segundo Michaëlis, variante de ‘outro’ (do lat. *alteru*), “agrupada analógicamente con *este*, *esse*, *aqueste*, *aquele*” que significa “outra persoa”⁵¹.

v. 9: A profesora alemá non sinala pausa previa á cláusula de relativo, que consideramos necesaria, concordando con Pacheco / Machado, en razón da extensión da mesma.

... *tolhe o sén*: esta expresión está formada polo verbo *tolher* (do lat. *tollere*), que significa segundo Michaëlis “tirar, prender, tomar, livrar de”⁵², e o substantivo *sén* (véxase na cantiga IV a nota ao

⁴⁶ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 86.

⁴⁷ FERREIRO, 1997, II: 251-252.

⁴⁸ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 17.

⁴⁹ FERREIRO, 1997, II: 252-253.

⁵⁰ Véxanse as cantigas IX, XII, XIII, XVII e XX.

⁵¹ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 63.

⁵² MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 89.

v. 9). Ten un significado metafórico que indica, en primeiro termo 'arrincar o sentido', sinónima da máis habitual na lingua trobadoresca 'perder o sén' (véxase a nota ao v. 1 da cantiga IX). Hoxe tradúcese noutras metáforas máis actuais como 'perder a razón' ou 'o xuízo'.

v. 10: Paxeco / Machado colocan dous puntos finais neste verso que non teñen razón de ser conforme ás normas de puntuación vixentes nos nosos días.

v. 11: ... *sazon*: Véxase na cantiga II a nota ao v. 15.

vv. 16-18: É posíbel que o copista se enganase e interrompese o traballo, xa que o verso décimo sexto ten unha sílaba de menos e a rima esperada sería -ar; tanto Paxeco / Machado como Michaëlis sinalan este feito con reticencias, supoñéndoo fragmentario, e a profesora alemá colócao entre parénteses engadindo o pronome *me* para obter un decasílabo. Nós optamos por conservar sen alteracións a lectura do manuscrito dada a dificultade que ofrece a recuperación e ordenación deste verso e dos seguintes. Pode ser que o copista se decatase de que deixara un verso sen copiar, e por iso interrompeu o traballo.

damor nen doute se me uenia len
se non de ds que me tolle o sen
en me fazer tal sennoz murt amar
uemenon diz eu aliqua fazon
quelle fiz ou por que me qir matar
E por aquesso nunca pderi
ta mui gran coita pois assi ds quer
que eu qira mui gran len tal mollet
e me dizer naque momei

sa possen con uerdade dizer

me guisou de

sennoz frefiosa que fazo mal sen

uiuer. na mui gran coita men

en uos amar pois de uos non

treu uiuo for. quando

ei len. nen attendo dal mentreu

querer len tal sennoz. que me

uiuo for. se non ouuer de uos

non quer sol dos ollos catar.

len gran prazer. o que non poss

nantoa ueio non llouso dizer.

auer de uos sennoz.

quelle fiz ou por que me quer matar.
non me possen queirar con razou

Pois se non tol ds de mi nen amor
nen uos sennoz que eu sempre serui
de lo dia que uos pumeiro m
meu mal fiz. e fazo de uos amar
ca de monter por uos ei gran pauor.

da conta que me fazedes leuar.
uy gran deuto fagen me queyrar.
de uos sennoy eno mien coraçon.
que me leyrades moxer sen rason
por uos pto me podes guarir.
e por aqesto podes osmar.
que muy mal feso fago de uos fuir.
ais non me possente señor partir.
quanter poder de mia morte figur.

Sennoy fremosa ia perdi.

o sen. por uos e auto muy sed

amoxer. ca uo sey melloy doutra

ren querer. e per vña fte se est

assi for. uantos salen quos

leu quero ten. duran que uos

me matastes sennoy.

Ede moxer por uos señor ten sey
que me non posso ia per ren partir.
pws que me uos non qredes guarir.
mays drey uolo de q ey pañor

uantos salen q amor uos eu ey
duram que uos me. m. se.

Eatal pleyto puñad en guamar
señor fremosa ouosso lon prez.

226
ca lle leu moxro por uos esta uez
uedes de que uos fago sabedor.
uantos sale q uos sey muntamar
duram que uos me ma. señor.

ennoy fremosa ia z

nunca feta. ome no mun

do que tenna por ten. se

leu por uos moxro por queo

sen. perdi audando no lon

parecer. que uos deus deu

prien uos estara. mal se me

ten non quisesdes fazer.

Euos señor podesdes entender
que est assi que nũa me pdon
nro señor se mais de coraçon
uos pud amar do quos se p amey
desque uos ui tamo mais moxer
auto por uos se de uos ten nō ey.
se eu moxro por uos muy le sey.
que uos acharedes ente pws mal.

fol 74 r
col b

(o) Ra po[[eu con uerdade dizer

[[ennor fremo]a que fazo mal [en

en uos amar pois de uos non

ei ben. nen attendo dal mentreu

uíuo for . [e non ouuer de uos

ben gran prazer . o que non po[[

auer de uos [ennor.

P ois [e non dol d^ñ de mi nen amor

nen uos [ênor que eu [empre [erui

delo dia que uos primeiro ui

meu mal fiz. r fazo de uos amar

ca de morrer por uos ei gran pavor.

da coita que me fazedes leuaR.

uy gran dereyto façen me queyxaR.

de uos [ennor eno meu coração.

que me leyxades morrer [en Razon

por uos pero me podedes guarir.

epor aque[to podedes o[mar.

que muy mal [elo faço de uos [uir.

fol 74 r
col a

ais non me po[[ende [eñor partir.
quantey poder de mia morte fogiR.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 158.

Variantes: v. 1, *ORa*; v. 5, *uiuo*; v. 6, *prazer. o*; v. 8, *Pois*; v. 14, *Muy*; v. 18, *e por*.

VIII

Ora poss' eu con verdade dizer,
senhor fremosa, que faço mal sén
en vós amar, pois de vós non ei ben,
nen atendo d' al, mentr' eu vivo for,
5 se non ouver de vós ben, gran prazer, 145
o que non poss' aver de vós, senhor.

Pois se non dol Deus de mí, nen Amor,
nen vós, senhor, que eu sempre servi,
de-lo dia que vós primeiro vi,
10 meu mal fiz e faço de vós amar, 150
ca de morrer por vós ei gran pavor
da coita que me fazedes levar.

[M]ui gran dereito faç' en me queixar
de vós, senhor, e no meu coração,
15 que me leixades morrer sen razon 155
por vós, pero me podedes guarir.
E por aquesto podedes osmar
que mui mal sé[n] faço de vós servir.

[M]ais non me poss' ende, senhor, partir
20 quant' ei poder de mia morte fogir. 160

VARIANTES

Gráficas: v. 1, *(o) Ra*; vv. 2, 10, *fazo*; v. 4, *attendo*; v. 12, *levaR*; v. 13, *façen*; v. 15, *Razon*; v. 20, *fogiR*.

Interpretativas: v. 1, para a inicial o usouse tinta clara e letra minúscula; vv. 13, 19, faltan as iniciais, mais deixouse o espazo para elas; v. 18, *fē/o*. Os versos da 'fiinda' non gardan espazo entre si para a notación musical, do cal se deduce que non terían melodía propia.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 268; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1611; LPGP, nº 157, 37.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 37; D'HEUR, 1975a, nº 433.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de meestria'. Tres cobras singulares (c I = a II; c II = a III) e unha 'fiinda' de dous versos.

Artificios

'Coblas capcaudadas', 'capfinidas', II-III; rima derivada, *Amor / amar* (vv. 7, 10), *servi / servir* (vv. 8, 18).

Rítmica

A cantiga é ritmicamente bastante irregular. O corpo da composición mostra unha tendencia á acentuación principal das sétimas e cuartas sílabas, sendo as segundas as receptoras de acentos secundarios. A 'fiinda' presenta como sílabas tónicas principais as segundas e cuartas.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10c 10a 10c) + 10d 10d

I er en or

II or i ar

III ar on ir

IV ir

(TAVANI, 1967, nº 183: 12)

COMENTARIO

Dirixíndose á *senhor*, o namorado confesa estar cometendo unha loucura ao amala, pois nunca obterá dela o 'ben' tan ansiado; por iso non será quen de gozar con nada na súa vida se non pode obter o seu favor (I). Xa que nin Deus, nin o Amor, nin a propia *senhor* (aínda que a serviu desde a primeira vez que a viu) se apiadan del, acha que fixo e se fai mal a si mesmo, pois ten pánico de morrer da 'coita' que lle causa a muller que ama (II). Declara que se queixa dela xustamente, pois déixao morrer sen razón aínda que na súa man estaría protexelo; por isto a *senhor* se poderá decatar de que é unha loucura que a sirva (III). Mais non pode tomar a decisión de abandonala, da mesma maneira que tampouco pode fuxir da súa propia morte (IV).

Como espello do desacougo da voz poética, o hipérbato e a anástrofe fracturan a orde dos elementos da primeira cobra conseguindo dificultar a comprensión da sintaxe; coa apóstrofe que destaca escuetamente a beleza da *senhor*⁵³, o namorado comeza recoñecendo o seu erro: ama sen esperanza de ser correspondido. Faino empregando un paradoxo, pois afirma que *faço mal sên / en vós amar* (vv. 2-3), para despois matizar *pois de vós non ei ben* (v. 3), aclarando así a razón do seu arrepentimento, e insistindo na imposibilidade de dar saída á situación, pois se ben agora non goza do favor da dona, tampouco espera obtelo (*nen atendo d' al... / se non ouver de vós ben, gran prazer*, vv. 4-5), nin sequera no futuro (*mentr' eu vivo for*, v. 4)⁵⁴; finaliza a cobra incidindo de novo na idea da negación do *ben* mediante a serie poliptótica de *ouver* e *aver ben* (*se non ouver de vós ben*, v. 5; *o que non poss' aver de vós*, v. 6), en correlación cun *ei ben* anterior (*pois de vós non ei ben*, v. 3) que non deixa posibilidades de realización, e finalizando cunha nova apóstrofe á dona, que tenta movela á compaixón⁵⁵.

Co hipérbato e a anástrofe como pano de fondo da estrofa, unha serie polisindética negativa de tres elementos, *Deus*, o *Amor* e a *senhor* (vv. 7-8) abre a segunda cobra; esta 'accumulatio' enumerativa serve para insistir na idea do desamparo que rodea o trovador, pois aínda que a busca, non atopa axuda

⁵³ Véxase a cantiga V, onde se estuda o desenvolvemento deste 'topos' no corpus.

⁵⁴ Véxase a cantiga II, que introduce este mesmo motivo.

⁵⁵ Véxase no comentario da cantiga I o estudo deste motivo no corpus.

nin humana (da *senhor*), nin sobrehumana (*Deus, Amor*)⁵⁶. Os entes sobrenaturais resultan personificados ao actuaren como suxeitos do verbo *doer-se*, e a alusión á dona envólvese en certo rancor que se percibe na aposición amplificativa *que eu sempre servi* (v. 8), completada coa referencia digresiva ao día en que a viu por primeira vez e a amou, igual que hoxe a segue amando⁵⁷, condensado mediante o paradoxo e o políptoto no verso *meu mal fiz e faço de vós amar* (vv. 9-10). Finaliza a cobra desvendando o namorado o máis profundo do seu sentimento: o medo á morte, á morte de amor como efecto último da 'coita' que a *senhor* lle provoca⁵⁸ (vv. 11-12), empregando hipérboles e mais o consabido hipérbato que dificulta novamente a percepción do fio sintáctico.

Na terceira cobra o namorado explicita desde o primeiro verso a súa firme convicción na rectitude das súas accións, e quéixase abertamente da *senhor*, reclamada novamente mediante a apóstrofe e a metáfora intensificativa do *coraçon* (*Mui gran dereito faç' en me queixar / de vós, senhor, e no meu coraçon*, vv. 13-14) por deixalo morrer e non facer nada por salvalo, cando podería protexelo, usando a antítese como o soporte retórico idóneo para a expresión dos sentimentos contrapostos (vv. 15-16). A cobra péchase co retorno aos conceptos con que comezaba a cantiga, pois despois do que acaba de expor o trovador, á dona seralle doado decatarse do *mal sén* que supón amala (vv. 17-18).

A modo de epílogo, a 'fiinda' recolle a reflexión final do namorado, que se contrapón ao conxunto das estrofas anteriores; nela o trovador conclúe, utilizando un atinado símil, que será tan imposible fuxir do seu amor como da súa propia morte (vv. 19-20), dirixíndose por enésima vez á amada en forma apostrofica (v. 19).

No conxunto da cantiga é salientábel sintacticamente o efecto rupturista do hipérbato e a anástrofe, reflexo do pensamento atormentado do trovador, así como a abundancia de apóstrofes á *senhor*, que reclaman a súa atención (vv. 2, 6, 8, 14, 19) por veces en posición de 'dobre' de distribución irregular (vv. 2, 8, 14); estas apóstrofes son acompañadas por frecuentes pronomes de segunda persoa así mesmo dirixidos frontalmente á *senhor* (*vós*, vv. 3, 5, 6, 8, 10, 11, 14, 16, 18), o cal enche a cantiga

⁵⁶ Véxanse as cantigas II, V, VII, X e XII, onde se ven diferentes intervencións de Deus no proceso amoroso, e do Amor nas composicións III, VI, XI, XIII ou XIV, en contraste coa pasividade demostrada nesta cantiga. Véxase o desenvolvemento destes motivos nas cantigas III (Amor) e V (Deus).

⁵⁷ Véxase a cantiga II, onde se estuda o desenvolvemento deste 'topos' no corpus, e tamén VI e VII que introducen este motivo.

⁵⁸ Véxase este motivo estudado no comentario de III.

de constantes referencias á amada que contribúen a crear ese contexto de descontento, rancor e anoxo que sente o namorado ante a inxustiza da cal é obxecto nas mans dela; outras repeticións que axudan a crear ese clima reiterativo son a das diferentes formas do verbo *fazer* alternando a primeira e a segunda persoas (*faço mal sén* v. 2; a poliptótica *meu mal fiz e faço*, v. 10; *a coita que me fazedes levar*, v. 12; *mui gran dereito faç'*, v. 13; *mui mal sé[n] faço*, v. 18) e igualmente ocorre co verbo poder (*poss' eu*, v. 1; *poss' aver*, v. 6; *podedes*, vv. 16-17; *non me poss' ende*, v. 19; *ei poder*, v. 20), destacando que a cantiga presenta unha estrutura pechada que comeza en *Ora poss' eu con verdade dizer* seguido da modesta autoinculpación do namorado nos vv. 2-3 (*faço mal sén en vós amar*), e pecha con *Mais non me poss' ende, senhor partir*, a continuación da aberta culpabilización da muller nos versos 15-16 (*que me leixades morrer sen razon / por vós, pero me podedes guarir*), constatando a ausencia de solución do conflito amoroso.

NOTAS

v. 1: *Ora*: Véxase na cantiga II a nota ao v. 8.

v. 2: ... *faço mal sén*: Michaëlis define *mal sén* (do lat. *male* co sentido de *mal*, e do prov. *sen* – véxase a nota ao verso noveno na cantiga IV-) como "falta de juízo, desacerto"⁵⁹.

vv. 3, 9, 10, 18: Paxeco / Machado xulgan conveniente interpretar o pronome *uos* como átono, cando o pronome tónico que suxire a forma plena (non abreviada) do manuscrito nos catro casos, é aceptábel. Michaëlis interpreta como átona a forma pronominal dos vv. 3, 9 e 18, mais como tónica a do v. 10.

v. 4: ... *atendo d' al*: O verbo *atender* (do lat. *attendere*, de *ad* + *tendere*, *estender*⁶⁰) significa "estar á espera", segundo Michaëlis⁶¹. Na lingua actual o vocábulo pasou a significar 'prestar atención' e perdeuse esta acepción, que si sobreviviu en francés (*attendre le train*). Para o pronome *al*, véxase a nota ao v. 15 da cantiga I.

vv. 4-5: A complexidade sintáctica destes versos, co complemento directo (*gran prazer*) ben afastado do verbo (*atendo*), levaron Michaëlis a encerrar as aposicións intermedias entre parénteses.

⁵⁹ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 52.

⁶⁰ FERREIRO, 1997, II: 71.

⁶¹ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 10.

Paxeco / Machado, pola súa parte, deberon interpretar a sintaxe doutro xeito, considerando como unha soa unidade sintáctica o v. 5, pois non o puntúan máis que con vírgula final.

v. 8: Paxeco / Machado, sen dúbida por gralla tipográfica, escriben *que ue*.

v. 10: Michaëlis coloca punto e vírgula final, tal vez considerando a oración excesivamente longa. Nós xulgamos que unha pausa máis leve abonda neste caso para clarificar a sintaxe.

v. 11: Paxeco / Machado logran dificultar novamente a comprensión sintáctica do verso, colocando *por uos* entre vírgulas e acabando o verso con nova pausa.

vv. 13, 19: Os anteriores editores non colocan o *M* inicial entre colchetes, malia a que non aparece no manuscrito.

v. 14: Tras da apóstrofe á *senhor*, os editores precedentes interpretan *e no* como preposición máis artigo (corrente na lingua medieval) e non como conxunción máis contracción, que é como nós o comprendemos, formando serie binaria con *vós*. Así, mentres Paxeco / Machado editan *en o*, Michaëlis escribe *eno*.

v. 15: ... *leixades*: Véxase a nota aos vv. 5-6, 11-12, 17-18 da cantiga III.

v. 16: Paxeco / Machado escriben *per* e findan o verso con vírgula, mentres Michaëlis coloca punto e vírgula final. Nós preferimos finalizar o verso con punto, para ben marcar a separación das dúas copulativas, a primeira, extensa, de teor explicativo, e a segunda, breve, de carácter resolutivo.

... *pero me podedes guarir* : Segundo Carolina Michaëlis, a conxunción *pero* (do lat. *per + hoc*) "Exercia funções ora de advérbio, ora de conjunção, mas não se conservou". Non fai referencia concretamente a este verso, pero dos posíbeis significados que ofrece o que mellor se adapta aquí é como sinónimo de "embora"⁶², ou 'aínda que'. O verbo *guarir* (do xerm. *warjan*), pode significar "sara, convalecer", "escapar a um perigo" ou "sara, salvar alguém"⁶³, sendo esta última a máis acaída neste contexto. Hoxe non conservamos este verbo, substituído polo seu derivado 'gorecer'⁶⁴ e outros como 'curar' ou 'sandar' recolleron o seu significado; porén, segue existindo en francés con este sentido, 'guérir une maladie'.

v. 17: Paxeco / Machado escriben *por esto*, é de supor que por engano, pois deixan o verso

⁶² MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 67.

⁶³ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 43-44.

⁶⁴ FERREIRO, 1997, II: 202-203.

cunha sílaba de menos. Ademais, colocan este complemento entre vírgulas que resultan superfluas, na nosa opinión.

... *osmar* : Carolina Michaëlis fornece a seguinte explicación do verbo *osmar* :

Do lat. *aestimare*, orçar, avaliar, calcular, imaginar, cuidar, veio *esmar*, *asmar* ; do greco-latino *osmare*, (...), conhecer pelo cheiro, farejar, adivinhar, o verbo *osmar* ; e em conseqüência, da quási identidade das formas e semelhança do sentido fusionaram na época dos trovadores. (...) Vivo está ainda em Tras-os-Montes como *usmar*⁶⁵.

En galego, esta forma vén recollida nos dicionários como de uso actual, recollendo o sentido de "rastrexar, especialmente o can, polo olfacto", ou "observar con precaución e cautela, procurando non ser visto"; esta última acepción presenta a variante 'atusmar'⁶⁶.

v. 18: Paxeco / Machado non modifican o verso, que ten unha sílaba a máis que os outros. Michaëlis decídese por suprimir *mui*, mais advirte que fica "todavía a duvidar, se o poeta não diria por ventura que mui mal sen f."⁶⁷. No Glossário, a investigadora alemá considera sinónimos *sén* e *seso* precedidos de *mal*, ambos os dous definidos como "desacêrto"⁶⁸. En todo o caso, pola mesma fórmula nos decantamos nós, avalada por outras expresións semellantes como a que utiliza Vaasco Praga de Sandin, *ome seria eu de mal-sén, / se non punhass' en vos veer*⁶⁹, ou Martin Soarez con *e fiz mui mal sén*⁷⁰, por poñer só dous exemplos entre millenta do corpus.

v. 19: ... *ende, senhor, partir* : O adverbio *ende* (do lat. *inde*) segundo Carolina Michaëlis, pode ter varios significados, entre os cales o que indica lugar "d' aí, d' aquí", é o máis acaído nesta cantiga. A súa variante apocopada *én* é máis frecuente na lingua trobadoresca (véxase na cantiga III a nota ao v. 9).

v. 20: ... *quant' ei poder* : Ante as definicións que propón Michaëlis para *quanto* (do lat. *quantu*) o significado mellor adaptado aquí sería o de "tal como"⁷¹, servindo de nexo comparativo entre a decisión de abandonar a *senhor* e a de evitar a propia morte do trobador.

⁶⁵ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 63.

⁶⁶ "Osmar" e "atusmar", VVAA, 2000: 1416, 212.

⁶⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 529.

⁶⁸ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 52.

⁶⁹ *Como vós sodes, mia senhor*, vv. 20-21.

⁷⁰ *Nostro Senhor, como jaço coitado*, v. 26.

⁷¹ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 73.

pa conta que me fazedes leuar.
 up gran deitoio fagen me queyrar.
 de uos sennoz eno meu coraçon.
 que me leyrades moier sen raiçon
 por uos pto me podes guarir.
 e por aquetto podes osinar.
 que muy mal sefo fago de uos fuit.
 ais non me possende sennoz partir.
 quantey poter de mia morte fugir.

Sennoz fremosa ia perdi.

o sen. por uos e auto muy sed

amozzer. ca us sey melloz doutra

ten querer. e per vóã ffe se est

assí for. uantos saben quos

heu quero ten. duram que uos

me matastes sennoz.

E de moier por uos sennoz ten sey
 que me non pssio ia per ten partir.
 pois que me uos non qredes guarir.
 mays direy uolo de q ey pavor.

uantos saben q amor uos eu ey
 duram que uos me. in. se.

E oatal plerto puñad en guarlar
 sennoz fremosa ouosso lon prez.

ca lle heu moier por uos esta uez
 uedes de que illos fago saluador.
 uantos sale q uos sey muir amar
 duram que uos me mia. sennoz.

ennoz fremosa ia z

nunca sera. ome no mun

do que tenna por ten. se

heu por uos moier por queo

sen. perdi audando no lon

parecer. que uos deus ten

porren uos estara. mal se me

ten non quisesdes fazer.
E uos sennoz podes entender
 que est assí que nunca me pdon
 nio sennoz se mais de coraçon
 uos pudamar do quos sey amey
 de que uos ui t amo mais moier
 auto por uos se de uos ten no ey.
 se eu moier por uos muy le sey.
 que uos acharedes ende pois mal.

fol 74 v
col a

S ennor fremoja ia perdi.

o ſen. por uos e cuído muy çed

amorrer. ca u g ſey mellor doutra

ren querer. e per boa ffe ſe eſt

aſſi for. (q) uantos ſaben ãuos

heu quero ben. diran que uos

me mataſtes ſennor.

Ede morrer por uos ſeñor ben ſey

que me non poſſo ia per ren partir.

pois que me uos non ãredes guarir.

mays direy uolo de ã ey pauor

(q) uantos ſaben ãl amor uos eu ey

diram que uos me.m.ſe.

Edatal pleyto puñad en guardaR

ſeñor fremoja o uoſſo bon prez.

col b

ca ſſe heu moyro por uos eſta uez

uedes de que uos faço ſabedor.

(q) uantos ſabe ã uos ſey muit amar

díram que uos me ma. ſeñor.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 159.

Variantes: v. 1, *Sennor*; v. 2, *cuido*; vv. 5, 18, *Quantos*; v. 8, *E de*; v. 12, *[Q]uantos*; v. 14, *E da*
tal; v. 19, *diram*; *ma.señor*.

IX

Senhor fremosa, ja perdi o sén
 por vós, e cuido mui ced' a morrer,
 ca vos sei melhor d' outra ren querer.
 E, per bõa fe, se est' assi for,
 5 quantos saben *que* vos eu quero ben 165
 diran que vós me matastes, senhor.

E de morrer por vós, senhor, ben sei
 que me non posso ja per ren partir,
 pois que me vós non *queredes* guarir;
 10 mais direi-vo-lo de *que* ei pavor: 170
 Quantos saben qual amor vos eu ei
 diran que vós me m[atastes,] se[nhor.]

E d' atal pleito punhad' en guardar,
 senhor fremosa, o vosso bon prez,
 15 ca se eu moiro por vós esta vez, 175
 vedes de que vos faço sabedor:
 Quantos saben *que* vos sei muit' amar
 diran que vós me ma[tastes,] senhor.

MANUSCRITOS: A 269 (fol 74v col a/b)

VARIANTES

Gráficas: v. 1, *S ennor*; v. 2, *ced*; v. 4, *ffe*; vv. 5, 15, *heu*; vv. 12, 18, *diram*; v. 13, *guardaR*; v. 15, *//e*.

Interpretativas: vv. 5, 11, 17, para a inicial *q* usouse tinta clara e letra minúscula.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 269; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1611; LPGP, nº 157, 57.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 57; D'HEUR, 1975a, nº 434.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares.

Artificios

'Coblas capfinidas' I-II; 'capdenals' vv. 1, I, 2, III; vv. 5, I, II, III; rima derivada, *sei / sabedor* (vv. 7-16). 'Dobre', *quantos saben*, vv. 5, 11, 17; *E*, vv. 7, 13.

Rítmica

A composición, con todo e ser ritmicamente moi irregular, presenta certa tendencia á acentuación das sétimas sílabas, se ben as cuartas reciben un acento secundario, tanto no corpo da cantiga como no 'refran'.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10c 10a 10C)

I en er or

II ei ir

III ar ez

(TAVANI, 1967, nº 183: 15)

COMENTARIO

Dirixíndose á *senhor*, o namorado declara que perdeu a razón pola 'senhor', e que non tardará en morrer, pois quere máis que a nada. Pero se así sucede, todos cantos saben do seu amor por ela dirán que foi ela quen o matou (I). E non ten dúbida ningunha de que non poderá evitar morrer pola súa causa, xa que se nega a socorrelo; pero ten pánico do que pensarán os que saben que a ama, pois dirán que ela o matou (II). E a *senhor* fará ben en apartar a súa honra de semellante problema, porque se el acaba morrendo por ela, ten que saber que os que coñecen o seu amor dirán que ela o matou (III).

A apóstrofe á *senhor* abre a cantiga, seguida do adxectivo *fremosa*, que nos dá sintética noticia da súa beleza⁷²; a continuación, o namorado afirma que perdeu a razón por culpa dela, mediante a

⁷² Véxase o tratamento do motivo da descrición da dona no corpus no comentario da cantiga V. Con este 'incipit', común a outras dúas cantigas de Pardoal (véxanse as cantigas X e XII) comezan corenta composicións trobadorescas máis (LPGP, II: 1061-1062).

metáfora máis habitual na lírica trobadoresca, 'perder o sén'⁷³, usando un encabalgamento que se estende ao verso segundo, en que se adianta o que sobrevivirá irremediabelmente nun futuro próximo, a morte do trobador por causa do amor⁷⁴, concepto expresado por medio da hipérbole conxugada coa anástrofe e o hipérbato nos versos segundo e terceiro (*cuido mui ced' a morrer / ca vos sei melhor d' outra ren querer*). Estas figuras alteran tamén a orde dos versos seguintes (*se est' assi for, / quantos saben que vós eu quero ben*), salientando o elemento de maior importancia en cada secuencia; a aposición *per boa fe* ralentiza o ritmo discursivo e a condicional adiántase, preparando así o camiño para que no 'refran' estoupe por sorpresa a cruel opinión das xentes (sempre na opinión do moribundo trobador), e a apóstrofe final: *dirán que vós me matastes, senhor*. Nótese que polo momento, aínda non se sabe a razón pola cal as xentes culparían a dona da súa morte, de maneira que esta primeira cobra crea un horizonte de espera que esperta o interese do público, á expectativa de coñecer o móbil da acción homicida⁷⁵.

Os versos iniciais da segunda estrofa insisten no motivo da morte (intensificado pola culpabilizadora apóstrofe á *senhor*), presentado como final irremediábel para o namorado (*que me non posso ja per ren partir*), e, por fin, explicitase a causa que acusará á *senhor* da morte do seu amador, (aos ollos das xentes): *pois que me vós non queredes guarir*. A dona non manifesta vontade de protexelo, aínda que podería, mais o desprezo da *senhor* é a actitude habitual na 'cantiga de amor'⁷⁶. Mais velaquí que este amante nos sorprende nos vv. 10-12 nunha contraposición que lle resta importancia ao feito de non ser amorosamente correspondido, e mostra maior preocupación (*pavor*) pola sona que a súa amada adquirirá cando el xa non viva, resultando-o v. 11 (*Quantos saben qual amor vos eu ei*) repetición conceptual do v. 5 (*quantos saben que vós eu quero ben*), coa intervención da anástrofe que destaca o pronome dirixido á amada, e formando 'dobre' en correlación co mesmo verso da terceira estrofa (vv. 5, 11, 17).

Comezando coa mesma conxunción copulativa *E* que abría a segunda estrofa, e constituíndo así un 'dobre', esta terceira cobra, dominada polo hipérbato e a anástrofe, transmite un consello para a *senhor*, novamente requerida mediante apóstrofe que retoma a forma daquela que iniciaba a cantiga

⁷³ Véxase o tratamento do motivo da 'loucura de amor' no corpus, analizado na cantiga VII.

⁷⁴ Véxase o tratamento deste 'topos' no corpus desenvolvido na cantiga III.

⁷⁵ Sobre a importancia no corpus da figura das 'gentes' e a súa opinión pódese ver o seu tratamento no comentario da cantiga IV.

⁷⁶ Pódese ver na cantiga I o desenvolvemento deste motivo dentro do corpus trobadoresco.

(*senhor fremosa*, vv. 1, 14), pois para evitar a maledicencia das xentes (*se eu moiro por vós esta vez, / (...) Quantos saben que vos sei muit' amar / diran que vós me matastes, senhor*, vv. 15, 17-18), o mellor para a dona será non verse envolta en tales acusacións, co fin de preservar a súa honra (*d' atal pleito punhad' en guardar, / (...) o vosso bon prez*, vv. 13-14). Dito doutra maneira, mediante unha intelixente reviravolta que linda coa 'chantaxe emocional', a recomendación que lle vén facendo o trobador á dona é que lle convén corresponderlle co seu amor, non tanto para proveito del, senón polo ben dela; para insistir na idea da posibilidade da súa morte e da opinión da xente, sérvese da derivación poliptótica *sabedor / saben / sei* (vv. 16-17) e da apóstrofe final á *senhor* no 'refran'.

Na globalidade da cantiga observamos o recurso á repetición simétrica de certos versos en diferentes estrofas, como *quantos saben que vós eu quero ben / Quantos saben qual amor vos eu ei / Quantos saben que vos sei muit' amar* (vv. 5, 11, 17), onde ademais da repetición literal do inicio do verso en posición de 'dobre', se dá a identidade semántica entre eles⁷⁷. Algo semellante sucede co verso inmediatamente anterior, que aínda que carece de identidade semántica cos versos correspondentes das outras estrofas, ten unha función similar que ralentiza o discurso, pois serve para retrasar o clímax que chega co 'refran', anunciando que se vai dicir algo importante: *E, per bõa fe, se est' assi for* (v. 4), *Mais direi-vo-lo de que ei pavor* (v. 10), *vedes de que vos faço sabedor* (v. 16). Finalmente, outra característica que afecta a toda a cantiga (que vemos tamén na cantiga VIII), é a abondosa presenza de referencias á segunda persoa, pois xunto ás seis apóstrofes á *senhor (fremosa)*, comprobamos a concorrencia de numerosos pronomes dirixidos a ela (*por vós, ca vos sei, que vós eu, que vós (I), por vós, que me vós, direi-vo-lo, vos eu ei, que vós (II), o vosso bon prez, por vós, que vos faço, que vos sei, que vós (III)*), que cumpren a función de insistir en atraer a atención da dona sobre os interesados argumentos esgrimidos polo namorado.

Esta cantiga parece formar un trío con *Senhor fremosa, ja nunca sera* (X nesta edición), e *Senhor fremosa, queria saber* (XII nesta edición) pois ademais de compartiren o comezo do *incipit*, desenvólvese nelas o orixinal motivo que denominamos 'chantaxe emocional' por parte do namorado, que utiliza arteiramente os seus argumentos para conseguir un proveito para el, pero presentándoo

⁷⁷ Ao darse o caso de que isto sucede no verso inmediatamente anterior ao 'refran', cabe a posibilidade de consideralo parte do mesmo, constituindo así un 'refran' variábel, opción pola que optou Carolina Michaélis (véxase a nota aos vv. 5, 11, 17). Este recurso é común a outras cantigas deste autor, como se pode ver en VII, XII, XIII ou como verso intercalado no 'refran' na cantiga XV. Este recurso, habitual na lírica trobadoresca, pódese ver ademais nas cantigas XVII, XIX ou XX.

como un beneficio para ela. Por outra banda, a razón que nesta cantiga se expón como cerne do conflito (*pois que me vós non queredes guarir*, v. 11) non queda subliñada dunha maneira acorde coa importancia central que ten na composición, o cal fai supor a existencia dunha cantiga previa (a X nesta edición), na que se aborda esta causa en profundidade: a petición do 'ben' por parte do amador e a negación do mesmo da parte da *senhor*.

As tres cantigas teñen chamado a atención da profesora Elvira Fidalgo, a fio do seu traballo sobre a reputación da dona; esta investigadora salienta a súa orixinalidade polo feito de que o seu autor mostre máis preocupación pola situación incómoda que a súa morte pode ocasionar á *senhor* que polo seu propio destino. En relación a esta cantiga en concreto, sinala que o trovador vai máis alá da preocupación por saber como se xustificará a *senhor* ante a sociedade por perder un vasalo tan gratuitamente, podendo evitalo; nesta ocasión advírtelle que a acusarán de ser a executora desa morte, acusación que lixará gravemente o seu prestixio⁷⁸.

NOTAS

v. 1: ... *perdi o sén*: Véxase a nota ao v. 9 da cantiga VII a propósito da expresión de significado equivalente *Tolher o sén*.

v. 3: Mentres Paxeco / Machado findan o verso con vírgula, Michaëlis acábao con punto e vírgula. Pola nosa parte, achamos o punto máis conveniente neste caso, separando así dous longos parlamentos falsamente copulativos.

vv. 5, 11, 17: Dado que a inicial *q* aparece indicada en tinta clara e letra minúscula como indicación para o iluminador, pódese entender, como o entendeu Michaëlis, que estes versos forman parte dun 'refran' variábel⁷⁹. En LPGP, só se modifica a edición de Michaëlis neste punto.

v. 9: Paxeco / Machado acaban o verso con simple vírgula, cando a contraposición existente entre este e o seguinte verso parece esixir unha pausa máis pronunciada.

... *guarir*: Véxase a nota ao v. 16 da cantiga VIII.

v. 11: Estes editores marcan entre colchetes a inicial que o manuscrito indica en tinta clara e letra minúscula.

v. 13: ... *atal pleito punhad' en guardar*: Segundo Carolina Michaëlis, *atal* (do lat. *tale*, con a

⁷⁸ Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus explicado na cantiga I.

⁷⁹ Véxase na cantiga VII a nota aos vv. 5, 7, 11 e 23, e mais XII, XIII, XVII e XX.

expletivo), é variante de 'tal', co seu mesmo significado⁸⁰. Michaëlis recolle a forma *pleito* como variante de *preito*, compartindo etimoloxía (do lat. *plac' tu*) e significado: "demanda, cuestión judicial"⁸¹. Aquí está empregado en sentido figurado. O verbo *punhar* (do lat. *pugnare*) significa "esforçar-se", segundo Carolina Michaëlis. En opinión do profesor Manuel Ferreiro, este termo non se conservou na lingua debido á grande avalancha de cultismos que entraron nas linguas románicas a partir do século XV co Renacemento a través da literatura latina, o cal provocou a substitución de termos patrimoniais polos correspondentes latinos, tendencia que se xeneraliza na época posmedieval. Entre estes termos, a forma patrimonial *punha* é substituída polo cultismo *pugna*⁸², e co substantivo, tamén o verbo. (Para o verbo *guardar*, véxase a nota ao v. 20 da cantiga I).

v. 14: Michaëlis prefere findar este verso con punto e vírgula. Nós xulgamos que cómpre unha pausa máis leve entre a cláusula principal e a subordinada, de acordo esta vez coa edición de Paxeco / Machado.

... *prez*: Véxase a nota ao v. 3 da cantiga V.

v. 15: Estes últimos editores colocan nova vírgula tras da conxunción *ca*, convertendo así a condicional en apositiva e facendo que a conxunción introduza o v. 16, o cal non dá bon sentido aos versos.

⁸⁰ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 10.

⁸¹ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 68, 71.

⁸² FERREIRO, 1997, II: 22-23.

da conta que me fazedes leuar.
uy gran deuto fagen me queyrar.
de uos sennoz eno meu coraçon.
que me leyrades morrer sen razõ
por uos pto me podes guarir.
e por aquisto podes osmar.
que muy mal feso fago de uos fuit.
ais non me possente señoz partir.
quanter poder de mia morte fugir.

Sennoz fremeosa ia perdi.

o sen. por uos e auto muy sed

amorrer. ca uo sey melloz doutra

ten queter. e per wa ffe se est

assi for. uantos salen quos

heu quero ten. duram que uos

me matastes sennoz.

Ede morrer por uos señoz ten sey
que me non posso ia per ten partir.
pois que me uos non qredes guarir.
mays direy uolo de q ep pavor

uantos salen q amor uos eu ep
duram que uos me. m. se.

Edatal pleito puñad en guardar
señoz fremeosa ouosso lon prez.

22
ca lle heu morto por uos esta ues
uedes de que uos fago salador.

uantos sale q uos sey muar amar
duram que uos me mia. señoz.

ennoz fremeosa ia z

nunca fera. ome no mun

do que tenna por ten. se

heu por uos morto por queo

sen. perdi audando no lon

parecer. que uos deus deu

pren uos estara. mal se me

ten non quisesdes fazer.

Euos señoz podesdes entender
que est assi que nunca me pdon
nro señoz se mais de coraçon
uos pud amar do q uos sep amey
desque uos ui amo mais morrer
auto por uos se de uos ten no ep.

se eu morto por uos muy le sey.
que uos acharedes ente pois mal.

227
e por questo mia señor mais ual
de me guarir des de mort ao meu.
audar ca peral non guareçerey.
pois des sobre mi tal poder deu.
non tenades que uolo digueu
poral se nõ porle uoss e por meu.

De soie mais me quereu

mia señor. quitar de uos 3

mia fazenda dizer. per lã ffe

se o poder fazer. pois ueio 3

que auedes gran salor. que uos

non diga quanto mal me 3

uen. por uos peto non poderey

per ren. soffrir a cõpta en que

me ten amor.

or uos mia señor ca muita de prã
que uos heu dyre toda mia razõ.
equãto mal soffri a gran sazon.
e qual pavor de mort equãt affam.

por uos e iunca fezeistes por mi.
ren mais non possen soffrir desaq
qñtas vitas meõ audados me dã.
or uos mia señor q sepr amarey
mentreu for uiuo mais cami neãl.
penti o sen e soffri muito mal.
e pois uos praz oie mais soffrierey.
de uos non dis re pois pral nõ mia
que uolo diga p len sey ia.
que desta cõpta morte prenderey.
Por uos señor que fui murt a.
prenderey morte pois que des nõ ha.
dõ de min nen uos que sepr amey.

E moor fremosa quer

na saler. de uos que sempre

punney de seruir. pois uos 3

eu sey mais doutra ren amar

que diredes aquen uos pre

guntar. pois me podetes de

morte guarir. sennoz por que

me leyrades morrer.

fol 74 v
col b

(j) ennor fremofa ia :

nunca fera. ome no mun (/)

do que tenna por ben. fe

heu por uos moyro por queo

fen. perdi cuidando no bon

pareçeR . que uos deus deu

poren uos e/tara. mal fe me

ben non quiferdes fazer.

Euos feñor podeades entendeR

que e/t a/ffi que nũca me pdon

nũ feñor fe mais de coraçon

uos pud amar do q uos fẽp amey

de/que uos ui t amo mais morreR

cuido por uos fe de uos ben nã ey.

(e) fe eu moyro por uos muy bẽ fey.

que uos acharedes ende pois mal.

e por aque/to mia feñor mais ual

de me guarirdes de mort a o meu.

fol 75 r
col a

cuidar ca peral non guareçerey.
pois deg fobre mi tal poder deu.
(e) non teñades que uolo digueu
poral fe nõ por bẽ uo}} e por meu.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 159-160.

Variantes: v. 1, *Sennor*, non indica os tres puntos finais; v. 2, non sinala a barra inclinada final;
v. 6, *pareçeR. que*; v. 9, *E uos*; v. 15 [E].

X

- Senhor fremosa, ja nunca sera
ome no mundo que tenha por ben 190
se eu por vós moiro, porque o sén
perdi cuidando no bon parecer
5 que vos Deus deu; por én vos estara
mal se me ben non quiserdes fazer.
- E vós, senhor, podedes entender 195
que est' assi: que nunca me perdon
Nostro Senhor se máis de coraçon
10 vós pud' amar do *que* vós *semp'r* amei,
des que vós vi, e amo! Mais morrer
cuido por vós, se de vós ben non ei. 200
- E se eu moiro por vós, mui ben sei
que vos acharedes ende pois mal.
15 E por aquesto, mia senhor, máis val
de me guarirdes de mort' , ao meu
cuidar, ca per al non guarecerei, 205
pois Deus sobre mí tal poder [vos] deu.
- E non tenhades que vo-lo dig' eu
20 por al, se non por ben voss' e por meu.

VARIANTES

Gráficas: v. 3, *heu*; v. 4, *pareçeR*; v. 7, *entendeR*; v. 8, *eſt*; v. 11, *morreR*; v. 17, *guareçerey*.

Interpretativas: vv. 1, 13, 19, para as iniciais /e e usouse tinta clara e letra minúscula. Os versos da 'fiinda' non gardan espazo entre si para a notación musical, do cal se deduce que non terían melodía propia.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 270; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1613; LPGP, nº 157, 56.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 56; D'HEUR, 1975a, nº 435.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de meestria'. Tres cobras singulares e mais unha 'fiinda' de dous versos.

Artificios

'Coblas capcaudadas'; 'capfinidas, II-III; 'capdenals', vv. 3, I, v. 1, III.

Rítmica

A composición toda, incluída a 'fiinda', presenta unha marcada tendencia á acentuación das cuartas sílabas, con acentos secundarios na cobra I nas sétimas e segundas, na II nas sextas, primeiras e segundas, na III nas quintas e sétimas, e na 'fiinda' nas segundas.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10c 10a 10c) + 10c 10c

I a en er

II er on ei

III ei al eu

IV eu

(TAVANI, 1967, nº 183: 14)

COMENTARIO

O namorado diríxese á *senhor* para tentar convencela de que o mellor é que lle 'faga ben', pois ninguén aprobará que el morra despois de ter perdido a razón pensando nela (I). A dona terá que entender a situación, pois el ámaa a máis non poder desde que a viu, pero se non obtén o seu favor, morrerá por ela (II). E se isto sucede, el sabe que a *senhor* se sentirá mal, por iso, xa que Deus lle deu ese poder, é máis conveniente salvalo da morte, pensa el, pois é a única forma de sobrevivir (III). Finalmente, advirtelle á dona que non pense que o namorado lle di todo isto por outra cousa que non sexa o ben dela e o seu propio (IV).

Igual que na cantiga anterior, a apóstrofe á *senhor* abre a primeira cobra, acompañada dunha breve referencia á súa fermosura⁸³. Unha vez atraída a atención feminina, o namorado utiliza a hipérbole para asegurarlle que ninguén no mundo aprobará a súa morte⁸⁴ (vv. 1-3), e a metáfora para xustificalo, pois perdeu o xuízo⁸⁵ (*porque o sén perdi*, vv. 3-4) pensando na beleza da *senhor* que lle foi conferida por Deus⁸⁶, servíndose da anástrofe para dar preferencia ao pronome referido á *senhor* (vv. 4-5); por iso afirma o namorado que será prexudicial para ela non corresponder ao seu amor⁸⁷, nun enunciado dominado polo hipérbato que rompe a sintaxe reflectindo a desazón do trovador (I).

Na segunda cobra e despois dunha nova apóstrofe á *senhor* (v. 7), o namorado incide agora, contra a salvación da súa alma (*que nunca me perdon / Nostro Senhor*, vv. 8-9), na intensidade do seu amor, reforzada pola metáfora (*se máis de corazón*, v. 9), o políptoto, que deixa aberta a posibilidade de realización da acción no futuro (*vós pud' amar do que vós sempr' amei, / des que vós vi, e amo!*⁸⁸, vv. 10-11), e a comparación hiperbólica que serve de soporte ao conxunto (vv. 8-11). A continuación, nunha contraposición antitética que opón *amar* e *morrer* (vv. 11-12) vólvese á idea negativa da morte ineludíbel

⁸³ Véxase o tratamento deste 'topos' no corpus analizado na cantiga V, no capítulo II.

⁸⁴ Véxase o mesmo motivo na cantiga anterior (IX) e o seu tratamento no corpus explicado no comentario da cantiga IV.

⁸⁵ Véxase na cantiga VII o tratamento do 'topos' da 'loucura' no corpus, e tamén na cantiga IX, onde volve aparecer.

⁸⁶ Poden verse outras mostras da omnipotencia divina nas cantigas II, V, VII ou XII. Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus explicado na cantiga V.

⁸⁷ Véxase na cantiga I o estudo do desenvolvemento deste motivo no corpus.

⁸⁸ O 'topos' de amar a *senhor* desde o preciso instante en que o trovador mira para ela, pódese ver explicado no comentario da cantiga II.

que espera o trovador se non obtén o favor da *senhor*⁸⁹, no medio dunha 'accumulatio' de pronomes persoais a ela dirixidos e mergullados nun contexto sintacticamente alterado polo hipérbato (vv. 10-12) (II).

Na terceira cobra desenvólvese o argumento avanzado no final da primeira estrofa, relativo ao mal considerada que será a *senhor* se non accede ás peticións do amador. Se antes era porque *vos estará / mal* (vv. 5-6), agora é porque *vos acharedes ende pois mal* (v. 14), utilizando de novo a 'chantaxe emocional', nunha 'argumentatio' que esta vez fai alusión ao malestar que sentirá ela; así, acudindo de novo á apóstrofe (v. 15), argumenta que é conveniente que a *senhor* o salve da morte da única maneira posíbel, xa que Deus lle outorgou ese poder sobre el (vv. 15-18).

A 'fiinda', a modo de conclusión, matiza que os consellos que o trovador ofrece á amada perseguen unicamente o beneficio de todos, tanto o dela como o del, utilizando aquí a contraposición antitética (vv. 19-20) e poñendo así o ramo á súa argumentación en aparencia máis lóxica que interesada.

No conxunto da cantiga destaca a profusión no uso de pronomes dirixidos á segunda persoa⁹⁰ (*por vós, que vós, vos estará mal* (I); *E vós, vós pud' amar, vós sempre ameí, des que vós ví, por vós, de vós* (II); *que vos acharedes, [vos] deu* (III); *que vo-lo dig' eu, por ben voss'* (IV)) que unidos ás apóstrofes (*Senhor fremosa* (I); *senhor* (II); *mia senhor* (III)) xeran un clima de insistente presión sobre a *senhor* para conseguir convencela. Por outra banda, é salientábel a sinonimia amplificativa que se establece nas estrofas para expresar de diferentes maneiras a idea do *fazer ben* que aparece na primeira cobra (*se me ben non quisedes fazer*, v. 6), modificado en *aver ben* na segunda (*se vós ben non ei*, v. 12), e transformado no conmovedor *guarir de morte* na terceira (*máis val / de me guarirdes de mort'*, vv. 15-16), sempre coa finalidade de inducir a *senhor* á compaixón.

A profesora Elvira Fidalgo ten reparado nesta cantiga a fío do seu traballo sobre a reputación da dona; salienta a súa orixinalidade polo feito de que, en consonancia coas cantigas aquí editadas e numeradas como IX e XII, o seu autor mostra máis preocupación pola situación incómoda que a súa morte pode ocasionar á *senhor* que polo seu propio destino fatal. En relación con esta cantiga en

⁸⁹ Pódese ver a análise deste 'topos' no corpus trobadoresco tratado na cantiga III.

⁹⁰ Do mesmo modo que se pode observar nas cantigas VIII e IX.

concreto, destaca que o trovador aproveita a ocasión que lle brinda a cantiga para insistir sobre a cuestión do dano que lle causaría á súa sona a perda do namorado (vv. 5-6),

añadiendo agora que ella, conocedora de su infracción, se avergonzará de lo que ha hecho (o, mejor, no ha hecho), cayendo en un estado de insatisfacción personal sólo parejo al daño causado. El trovador nos arranca una cómplice sonrisa cuando leemos estos versos en los que justifica su perseverancia en el amor y su solicitud de correspondencia, sobre todo para que la dama no se sienta mal [vv. 13-14], se justifica, para rematar en la *fiinda* que, aceptando el amor que le ofrece, hará tanto bien al enamorado como a sí misma⁹¹.

Cómpre destacarmos que a actitude da voz masculina nestas cantigas, interesante pola súa orixinalidade na maneira de dirixirse á *senhor* e tentar persuadila usando argumentos con duplo gume, forma parte dun xogo literario bastante atípico na 'cantiga de amor', onde a 'argumentatio' do namorado non adoita escapar dun marco de raciocinio estereotipado⁹².

NOTAS

v. 2: Michaëlis acaba o verso con vírgula, dificultando ao noso modo de ver a correcta comprensión da sintaxe.

... *tenha*: Véxase a nota aos vv. 10 e 16 na cantiga I.

vv. 3-4: ... *o sén perdi*: Véxase a nota ao v. 1 da cantiga IX.

vv. 4-5: Tanto Paxeco / Machado como Michaëlis colocan entre vírgulas a subordinada causal, e os editores portugueses acaban o verso con nova vírgula, transformando, como é habitual neles, a subordinada especificativa en explicativa, sen necesidade.

v. 5: ... *por én*: Véxase a nota ao v. 9 da cantiga III.

v. 6: Os editores precedentes concordan en colocar vírgula diante da conxunción, que para nós introduce unha completiva en función de complemento directo, como a do v. 3, e non unha condicional, como parecen entender os anteriores editores.

v. 9: Novamente coinciden os editores anteriores en colocar vírgula diante da conxunción, que

⁹¹ FIDALGO, 2004: 324.

⁹² Véxase na cantiga I o estudo deste motivo no corpus, ademais das cantigas IX e XII.

non parece necesaria.

v. 10: Paxeco / Machado consideran as formas pronominais de cortesía como átonas, cando nós, concordando con Michaëlis, vemos nelas pronomes tónicos en función de complemento directo.

v. 11: Aquí, pola contra, tanto Michaëlis como Paxeco / Machado consideran o pronome de cortesía na súa forma átona, cando a tónica que suxire o manuscrito acae perfectamente á sintaxe.

v. 13: Paxeco / Machado colocan a conxunción copulativa inicial entre colchetes, aínda que no manuscrito aparece en tinta clara e letra minúscula seguida dunha vírgula superflua.

v. 14: ... *ende pois*: Para o pronome *ende* véxase a nota ao v. 19 da cantiga VIII. *Pois* ("adv. equivalente a *postea*") ten aquí o significado de "em seguida, logo depois", segundo Michaëlis⁹³.

vv. 14-15: Os mesmos editores sitúan a conxunción copulativa entre vírgulas, que entorpecen a clareza da sintaxe ao acumularse tres vírgulas no mesmo v. 15, e unha máis no final do v. 14.

v. 16: Paxeco / Machado prefiren o trazo á vírgula nesta ocasión, para marcar a frase apositiva.

... *guarirdes*: Véxase a nota ao v. 16 da cantiga VIII.

v. 17: ... *per al non guarecerei*: (Para *al*, véxase a nota ao v. 4 da cantiga VIII). O verbo *guarecer* constrúese sobre *guarir* (véxase a nota ao v. 16 da cantiga VIII) como incoativo con valor durativo, e posteriormente acabaría facendo desaparecer a forma inicial da terceira conjugación, só vixente na época medieval⁹⁴. Ten aquí un significado similar ao de *guarir*, "salvar, curar, remediar, preservar", segundo Michaëlis⁹⁵.

v. 18: De acordo cos demais editores, decidimos engadir a sílaba que falta ao verso, acrecentando o pronome átono de cortesía, que por outra parte é necesario para a coherencia da sintaxe.

v. 19 ... *tenhades* : Véxase a nota aos vv. 10 e 16 da cantiga I.

v. 20: Michaëlis considera pertinente un punto de exclamación final.

... *por al*: Véxase a nota ao v. 4 da cantiga VIII.

⁹³ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 69.

⁹⁴ FERREIRO, 1997: 202-203.

⁹⁵ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 43.

e pora questo mia señor mais ual
de me guarir des de mort a o meu.
audar ca peral non guarirey.
p'is des sobre mi tal poder deu.
non tenades que uolo digueu
poral se n'ó por le uoss e por meu.

Desloie mais me querreu

mia señor. quitar de uos 3

mia fazenda dizer. per l'ua ffe

se o poder fazer. p'is uero 3

que auedes gran salor. que uos

non diga quanto mal me 3

uen. por uos per non potrey

per ren. soffrir a coyta en que

me ten amor.

or uos mia señor ca munta de p'ia
que uos leu dire toda mia rason.
equanto mal soffri a gran rason.
e qual pavor de mort e q'nta affan.

por uos e nunca fezeistes por mi.
ren mais non posseu soffrir de la q'
q'ntas uitas meo audados me dá.
or uos mia señor q' sepr amarey
mentreu for uiuo mais cami neal.
perdi o sen i soffri munto mal.
e p'is uos p'ia oie mais soffrire y.
de uos non dis te p'is p'iol n'ó mia
que uolo diga p' ten sep ia.
que desta coyta morte prenderey.
Por uos señor que fui murt a.
prenderey morte p'is que des n'ó ha.
do de min nen uos que sepr amey.

Emmor fremeosa quer

ria saler. de uos que sempre

punney de seruir. p'is uos 3

eu sep mais toutra ren amar

que diredes a quen uos pre

guntar. p'is me podetes de

morte guarir. señor por que

me leyrades mouer.

fol 75 r
col a

DEfoie mais me quereu

mia ſenor. quitar de uos ;

mia fazenda dizer. per bõa ffe

ſe o poder fazer. pois ueio ;

que auedes gran ſabor. que uos

non diga quanto mal me ;

uen. por uos pero non poderey

per ren. ſoffrer a coyta en que

me ten amor.

(p) or uos mia ſeñor ca multá de prã

que uos heu dixे toda mia razon.

e quãto mal ſoffri a gran ſazon.

e qual pauor de mort eq̃nt affan.

col b

por uos e nunca fezeſtes por mi.

ren mais non poſſeu ſoffrer deſaq̃

q̃ntas coitas me9 cuídados me dã.

(p) or uos mia ſeñor q̃ ſenpr amarey

mentreu for uiuo mais ca mĩ nẽal.
perdi o ſen r ſoffri muito mal.
e pois uos praz oie mais ſoffrerey.
de uos non diẽ rẽ pois prol nõ mia
que uolo diga po ben ſey ia.
que deſta coyta morte prenderey.
Por uos ſeñor que fui muyt a.
prenderey morte pois que deg nõ ha.
dóo de mín nen uos que ſẽpr amey.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 160.

Variantes: vv. 2, 4, 6, non indica os tres puntos finais; v. 7, *uen.por*; v. 10, *Por, sênor, muitá*; v. 13, *e qnt*; v. 14, *e. nunca*; v. 16, *cuidados*; v. 17, *Por*; v. 18, *nẽ al*.

XI

Des oje-mais me quer' eu, mia senhor,
 quitar de vos mia fazenda dizer, 210
 per bõa fe, se o poder fazer,
 pois vejo que avedes gran sabor
 5 que vos non diga quanto mal me ven
 por vós; pero non poderei per ren
 sofrer a coita en que me ten Amor 215

por vós, mia senhor, ca muit' á, de pran,
 que vos eu dixे toda mia rason,
 10 e quanto mal sofri á gran sazon,
 e qual pavor de mort', e quant' afan
 por vós, e nunca fezeistes por mí 220
 ren. Máis non poss' eu sofrer des *aqui*
 quantas coitas meus cuidados me dan

15 por vós, mia senhor, *que* sempr' amarei,
 mentr' eu for vivo, máis ca *min nen* al;
 perdi o sén e sofri muito mal, 225
 e pois vos praz, oje-mais sofrerei
 de vos non dizer *ren*, pois prol non mi á
 20 que vo-lo diga, *pero* ben sei ja
 que desta coita morte prenderei

por vós, [mia] senhor, que *servi* muit' á; 230
 prenderei morte, pois que *Deus non* á

doo de min, nen vós, que *sempre* ameí.

MANUSCRITOS: A 271 (fol75r col a/b)

VARIANTES

Gráficas : v. 1, *DEfoie*; v. 2, *uus*; v. 3, *ffe*; vv. 7, 13, *foffer* ; v. 9, *heu*; vv. 10, 17, *foffi*; v. 11, *affan*; v. 15, *fenpr*; v. 18, *foffrerey*; v. 23, *ha*.

Interpretativas: v. 1, *fenor*, vv. 8, 15, para a inicial *p* usouse tinta clara e letra minúscula. Os versos da 'fiinda' non gardan espazo entre si para a notación musical, do cal se deduce que non terían melodía propia.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 271; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1614; LPGP, nº 157, 12.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 12; D'HEUR, 1975a, nº 436.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de meestria'. Tres cobras singulares e unha 'fiinda' de tres versos.

Artificios

'Coblas capdenals', vv. 5, I, 2, II, 6, III; vv. 6, I, 1, 5, II, 1, III, IV. Palabra volta⁹⁶, vv. 19, 22, 23. Rima derivada, *Amor / amarei / ameí* vv. 7, 15, 24. 'Dobre', *Por vós, mia senhor*, vv. 8, 15, 22; *mia senhor*, vv. 1 (imp.), 8, 15, 22; 'mozdobre', *coita / coitas*, vv. 7, 14, 21.

Rítmica

O corpo da cantiga tende a marcar como sílabas tónicas principais as segundas, cuartas e oitavas, con acento secundario na cobra II nas sétimas sílabas. A 'fiinda', pola súa parte, destina a carga acentual ás oitavas sílabas, presentando acentos secundarios nas terceiras, cuartas e novenas.

⁹⁶ Véxase FERRARI, 1993c.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a) + 10c 10c 10a

I or er en

II an on i

III ei al a

IV a ei

(TAVANI, 1967, nº 161: 105)

(Véxanse nas notas as razóns que nos levan a considerar esta cantiga 'atehuda ata a fiinda').

COMENTARIO

O namorado comunícalle á súa *senhor* a decisión que vén de tomar: non lle dirá máis nada sobre os seus sentimentos (se é quen de reprimirse), xa que a ela parece agradarlle que non lle diga o desgrazado que se sente pola súa causa; pero o que non poderá facer é soportar máis tempo o sufrimento amoroso en que vive (I) por ela, pois hai xa moito tempo que lle dixo o que sentía, e desde aquela moito leva sufrido pola súa causa, sen que ela fixese nada para alivialo. Xa non pode sufrir máis esa situación (II) por ela, que sempre amará máis que nada mentres viva; perdeu o xuízo e pasouno moi mal, e para compracela, en diante sufrirá por non dicirlle o que sente, xa que dicirlllo non lle reportará proveito ningún, aínda que sabe que todo este sufrimento o conducirá a morrer (III) por ela, que tanto tempo serviu; e ha de morrer, xa que Deus non se apiada del nin tampouco a súa *senhor*, que sempre amou (IV).

O namorado dá comezo á cantiga co anuncio da súa vontade de mudanza: a partir dese día, non lle falará máis de amor á *senhor*. A apóstrofe a ela dirixida (*mia senhor*, v. 1) serve para atraer a súa atención, e a sintaxe alterada por hipérbatos e anástrofes nesta primeira estrofa que se estende a toda a cantiga indica o desacougo do amante non correspondido⁹⁷. No verso terceiro inclúense unha invocación (*per bõa fe*) e mais unha aposición condicional (*se o poder fazer*), que retrasan o desenvolvemento do

⁹⁷ Véxase o desenvolvemento deste 'topos' tratado no comentario da cantiga I.

discurso e ralentizan o ritmo do mesmo. A razón deste cambio de actitude non é outra que a de compracer a dona⁹⁸ (*pois vejo que avedes gran sabor / que vos non diga quanto mal me ven / por vós*, vv. 4-6), expresando o sufrimento do namorado por medio dun aparente oxímoro favorecido pola paronomasia entre *ben* e *ven* (*quanto mal me ven*)⁹⁹, e cun encabalgamento que nos transporta ao verso seguinte. Finaliza a estrofa coa contraposición antitética que transmite o que pola contra non poderá facer o namorado: soportar a 'coita' por máis tempo¹⁰⁰ (vv. 6-7). O responsábel da mesma é aquí o Amor, que vemos dotado de calidades divinas, como desdobramento dun Deus que desempeña ese mesmo papel noutras cantigas¹⁰¹.

O encabalgamento que prolongaba o discurso do verso quinto ao sexto, consegue o mesmo efecto entre a primeira e a segunda cobras (*en que me ten Amor / por vós, mia senhor*, vv. 7-8), coa apóstrofe reforzando a culpabilización da *senhor* (v. 8); prosegue o amante a súa argumentación esta vez aducindo o moito tempo que pasou desde que lle dixo o que sentía (*ca muit' á, de pran, / que vos eu dixen toda mia razon*, vv. 8-9), para continuar coa enumeración dos efectos negativos que o amor lle causou (*e quanto mal sofri á gran sazon, / e qual pavor de mort' , e quant' afan / por vós*, vv. 10-11), contrapostos á actitude pasiva da muller (*e nunca fezeistes por mí ren*, v. 12), nunha 'accumulatio' polisindética e en parte paralelística, ao seguiren catro dos elementos gramaticais enlazados idéntica disposición sintáctica (vv. 9-13). A seguir, e como nova contraposición antitética a respecto dos versos anteriores, o namorado retoma a idea da súa incapacidade para seguir vivindo en tal sufrimento, esta vez responsabilizando os seus *cuidados* de sometelo a semellante *coita* (vv. 13-14).

De novo o mesmo encabalgamento nos leva á seguinte cobra, seguido igualmente da insistente apóstrofe acusadora (*por vós, mia senhor*, v. 15), que esta vez abre o camiño á comparación hiperbólica amplificadora que constata a persistencia do amor do trovador, pese a todo (*que sempre amarei / mentr' eu for vivo, máis ca min nen al*, vv. 15-16); retoma a continuación a enumeración dos efectos negativos do amor, como a loucura¹⁰² (*perdi o sén*, v. 17), ou o sufrimento polo silencio imposto (*sufrirei / de vos*

⁹⁸ Compárese esta reacción coa do namorado da cantiga II, que tamén actúa en contra dos seus propios desexos (abandona o lugar onde ela vive) só para compracer á *senhor*.

⁹⁹ Sobre o uso da paronomasia na lírica trobadoresca, pódese ver MARTÍNEZ PEREIRO, 2004.

¹⁰⁰ Véxase este tópico desenvolvido na cantiga III en relación coa 'morte de amor'.

¹⁰¹ Véxase este motivo desenvolvido na cantiga III, e con Deus como responsábel da 'coita' nas cantigas II e V, por exemplo.

¹⁰² Véxase na cantiga VII o estudo do desenvolvemento deste 'topos' no corpus.

non dizer ren, vv. 18-19), mediante nova 'accumulatio' polisindética (vv. 17-20) e contraposición xustificativa (*pois prol non mi á / que vo-lo diga*, vv. 19-20). Como remate da estrofa, vólvese de novo á constatación do fin irremediábel ao cal a *coita* conduce o amante (III).

A 'fiinda' resulta así mesmo enfiada como colofón da riola de cobras desta cantiga percorrida polo encabalgamento; a mesma apóstrofe lembra que o trovador continúa dirixíndose á *senhor* (v. 22), e a seguir vemos a repetición invertida da expresión antes utilizada para aludir á morte (*morte prenderei*, no final do v. 21 / *prenderei morte*, ao comezo do v. 23), en forma de quiasmo. Nesta 'fiinda' conclusiva, o amador declárase convencido da súa próxima morte, que resulta definitivamente imposíbel de eludir porque nin Deus se apiada del¹⁰³ (*pois que Deus non á / doo de min*, vv. 23-24) nin tampouco a propia *senhor* (*nen vós, que sempr' amei*, v. 24) co polisíndeto negativo reforzando esta reflexión final.

No conxunto da cantiga destacan varios recursos, entre eles a profusión de alusións á segunda persoa, xa visto en anteriores composicións¹⁰⁴, en forma de apóstrofe á *senhor* (vv. 1, 8, 15, 22) ou de pronomes persoais a ela dirixidos (*de vos mia fazenda dizer, que vos non diga, por vós* (I); *por vós, que vos eu dixei, por vós* (II); *por vós, pois vos praz, de vos non dizer, que vo-lo diga* (III); *por vós, nen vós* (IV)). Outro feito salientábel é a concorrencia de varias series poliptóticas, algunhas delas completas, no decorrer da cantiga. Así, temos *dizer / que non diga / dixei / vos non dizer ren / que vo-lo diga*, ou tamén *non poderei (...) sofrer / sofri / non poss' eu sofrer des aquí / sofri / sofrerei*, ou mesmo *amarei / amei*. Finalmente, o hipérbato e a anástrofe fanse presentes en toda a composición, alterando a orde sintáctica dos elementos como reflexo do desacougado sentir do amante non correspondido.

NOTAS

v. 1: *Des oje-mais*: A expresión *oje-mais* (do lat. *hodie magis*), por veces precedida de *des*, como neste caso, significa segundo Michaëlis, "desde hoje em diante"¹⁰⁵.

v. 2: ... *quitar*: Véxase a nota ao v. 8 da cantiga II.

... *fazenda*: Véxase a nota ao v. 3 da cantiga IV.

¹⁰³ Véxase o mesmo motivo na cantiga VIII, onde chama a atención a pasividade da figura divina en contraste coas responsabilidades que se lle atribúen en II, V, VII, X ou XII.

¹⁰⁴ Véxanse as cantigas VIII, IX e X.

¹⁰⁵ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 61-62.

v. 4: ... *avedes gran sabor*: Véxase a nota ao v. 4 da cantiga III.

v. 8: Michaëlis coloca punto e vírgula tras da apóstrofe, cando nós xulgamos suficiente unha pausa menos pronunciada.

... *de pran*: O adverbio *pran* (do lat. *plane*) vai por regra precedido da preposición *de*, segundo Michaëlis, e a locución pode significar "sen dúbida, evidentemente" ou tamén "francamente" ou "por certo"¹⁰⁶. Aquí a acepción máis acaída parécenos 'francamente'.

v. 9: ... *razon*: O substantivo *razon* (do lat. *ratione*) ten varias acepcións segundo Michaëlis: "raciocinio", "direito, justiça", "motivo, fundamento, causa", "meio, maneira", "opinión" ou "arrazoado, exposición, argumentação, tema literário"¹⁰⁷. Parécenos que esta última é a acepción que corresponde aquí, aínda que tamén podería ser a anterior.

vv. 9-11: Paxeco / Machado non marcan pausa entre a serie polisindética de catro elementos, ao contrario de Michaëlis e da nosa edición (véxase na cantiga V a nota aos vv. 2-4).

v. 10: A investigadora alemá entende a adverbial temporal como aposición, e colócaa entre vírgulas, se ben parece máis lóxico ligala á cláusula anterior, tal como editan Paxeco / Machado, opción que seguimos nós tamén.

... *sazon*: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga II.

v. 11: ... *afan*: "(da interjeição francesa *han! ahan!*): fadiga, ansia, traballo, cuidado", segundo Michaëlis¹⁰⁸.

v. 12: Michaëlis coloca punto e vírgula diante da conxunción copulativa, pero dada a presenza desta, achamos suficiente unha pausa menos pronunciada, concordando aquí tamén con Paxeco / Machado.

v. 13: Semella que os editores precedentes consideran *mais* como conxunción adversativa, e así, Pacheco / Machado colocan vírgula previa e Michaëlis punto e vírgula. Pola nosa parte, xulgamos que se trata do adverbio de cantidade, o que supón unha mudanza de significado no discurso que xustifica o punto de separación.

v. 14: ... *cuidados*: Substantivo derivado do verbo *coidar*, (do lat. *cogitare*) é esta unha forma

¹⁰⁶ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 70.

¹⁰⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 77.

¹⁰⁸ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 3.

que alterna con *coidados* na lingua medieval e significa, segundo Michaëlis, "aflicción, inquietación, mágoa"¹⁰⁹.

vv. 14, 21: Michaëlis non liga sintacticamente estas cobras entre si, colocando punto final no derradeiro verso de cada unha delas. Nós, concordando con Paxeco / Machado, consideramos que a cantiga é 'atehúda ata a fiinda'¹¹⁰, isto é, as cobras e a 'fiinda' están ligadas sintacticamente entre si mediante un encabalgamento que "nen sempre se presenta inmediatamente perceptível, porque os trovadores combinaram este artifício com figuras de retórica (como a prolepse, o hipérbato e a equivocatio), criando assim uma sintaxe ambígua"¹¹¹, de aí a ausencia de puntuación no final de cada estrofa. Neste sentido, é destacábel a semellanza desta cantiga con *Por vós, senhor fremosa, pois vos ví*, de Martin Moxa, onde as estrofas aparecen ligadas polas mesmas palabras que nesta cantiga: *por vós*, e da mesma maneira sintacticamente ambigua, só que a composición de Moxa si que é considerada 'atehúda'¹¹².

v. 16: ... *al*: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga I.

vv. 16-17: A profesora alemá, considerando esta cobra de maneira independente, acaba o v. 16 con vírgula, xulgando que o verbo principal é *perdi*, no v. 17, que finda con punto. Paxeco / Machado colocan unha vírgula que nos parece superflua entre as frases copulativas do v. 16.

v. 17: ... *perdi o sén*: Véxase a nota ao v. 1 da cantiga IX.

v. 18: Os editores precedentes colocan vírgula tras da conxunción copulativa, que non nos parece necesaria.

... *oje-mais*: Véxase a nota ao v. 1.

v. 19: ... *prol*: Segundo Michaëlis, é "variante de *pro* e *proe*, abstraída do plural *proes*, usado em formas jurídicas (...) por analogia con *sois*, *sol*, *rois*, *rol*, *lençois*, *lençol*, etc., do latim *pro* e *prod* de *prosum* *prodesse*" e significa "proveito, vantagem, utilidade"¹¹³.

v. 22: Michaëlis entende a adverbial temporal como aposición, marcándoa entre pausas,

¹⁰⁹ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 17.

¹¹⁰ Esta denominación é a que fixada por Elsa Gonçalves en GONÇALVES, 1993: 167-169. Pódese ver neste traballo unha pormenorizada análise das características deste tipo de cantigas e das súas variantes, así como unha relación das mesmas que non recolle a presente A 271.

¹¹¹ GONÇALVES, 1993: 184.

¹¹² GONÇALVES, 1993: 174.

¹¹³ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 72.

decisión que non nos parece acertada, pois achamos que vai ligada á forma verbal inmediatamente anterior, *servi*, integrada na mesma unidade sintáctica. A vírgula final é coherente coa consideración da cobra como unidade sintáctica independente da anterior.

v. 24: Michaëlis non indica pausa antes da cláusula de relativo, cando parece acaer ben á sintaxe dada a correlación climática *Deus-vós*, e actuando mellor como explicativa que como especificativa, decaendo logo de xeito anticlimático.

227
e por questo mia senhor mais ual
de me guarir des de mort ao meu.
andar ca petal non guareçerey.
pois des sobre mi tal poder deu.
non tenades que uolo digueu
poral se nõ porle uoss e por meu.

Desfoie mais me quereu

mia senhor. quitar de uos 3

mia fazenda dizer. per lwa ffe

se o poder fazer. pois ueio 3

que auedes gran salor. que uos

non diga quanto mal me 3

uen. por uos pero non poderey

per ren. soffrir a coryta en que

me ten amor.

or uos mia senhor ca muita depai
que uos leu dire toda mia razõ.
equanto mal soffri a gran sazon.
e qual pavor de mort eqñt affan.

por uos e nunca fezeistes por mi.
ren mais non posseu soffrir desaq
qñtas vitzas meo audados me da.
or uos mia senhor q sepr amarey
mentreu for uiuo mais cami neal.
perdi o sen r soffri muito mal.
e pois uos praz oie mais soffrire y.
de uos non diz re pois poral nõ mia
que uolo diga por ten sep ia.
que desta coryta morte prenderey.
Por uos senhor que fui murt a.
prenderey morte pois que deo nõ ha.
do de min nen uos que sepr amey.

Emor fremosa quer

na saler. de uos que sempre

punney de seruir. pois uos 3

eu sep mais doutra ren amar

que diredes aquen uos pre

guntar. pois me podedes de

morte guarir. sennoz por que

me leyrades mouer.

ois que mais t'edes en poter.
señor fírmola dizeo hũa ten.
que duredes se uos alguen disser
quelle digades se uos aprouguer
pors me podedes guarecer muy le
señor por que me leyrades moier
ois mental corti podedes ualer
come de morte se des uos pton
que duredes fírmola mia señor.
u uos aquesto preguntado for
pors uos amo muy decoracon
señor por que me leyrades moier
Pors uos ds fez muyto ben enreder
señor fírmola que sempre serui.
se uos alguen preguntaresta uez
quelle duredes por ds que uos fez.
pors uos eu amo muyto mais a mi.
señor por que me leyrades morren

228
en me podedes uos leyrar moier
se quiseredes come señor que ha
end o mais sated ora ia
que seria de me guarir mellor.
pors eu non sey eno mundo alqren
Atan gran ben come uos mia señor
empre uos eu señor cõsellarey
que me facades ben por me guarir
de mort e uos deuedes muyto graci
ca mal sera se por uos morto for
pors eu non quis non mudo al ne qier
Atan gran ben come uos mia señor.
a nunca dona u nen ueerey
contanto ben come uos mia señor

Uan muyto mal me z

zedes uos señor que

uen damar. a mia señor

uosso mal. seria se me fezesse

per lóa ffe. meus amigos

des ben. e non temen que z

que assi. que ey a dizer con

fazedes bon sen. en me leyrar

pellar. a o demo comend a

des en poter damor. moier pors

mor. e muyto se damar ey

eu non quero muyto nen al.

sabor.

a tan gran ben come uos mia señor

uando me nenbra quanto mal
meus amigos me damor uen
por quei quero mia señor ben
con pellar digo non con al.

fol 75 r
col b

Ennor fremoja quer

ria saber. de uos que sempre

punney de feruir . pois uos :

eu sey mais doutra ren amar

que diredes aquen uos pre (/)

guntar . pois me podedes de

morte guarir. fennor por que

me leyxades morrer.

fol 75 v
col a

(p) ois que maíssi teêdes en poder.

feñor fremoja dized hũa ren.

que diredes se uos alguen differ

quelle digades se uos aprouguer

pois me podedes guareçer muy bẽ

feñor por que me leyxades morrer

(p) ois mental coyta podedes ualer.

come de morte se deg uos pdon

que diredes fremoja mia feñor.

u uos aqueſto preguntado for

poys uos amo muy decoraçon

feñor por que me leyxades morrer

P oys uos d̃s fez muyto ben entêder
ſenor fremoja que ſempre ſeruí.
ſe uos alguen preguntar eſta uez
quelle diredes por d̃s que uos fez.
poys uos eu amo muyto mais ca mí.
ſenor por que me leyxades morreR

Edición diplomática anterior de CARTER, 1941: 160-161.

Variantes: v. 1, *Sennor*; v. 3, *seruir. pois*; non indica os tres puntos finais; v. 5, non sinala a barra inclinada final; v. 6, *guntar. pois*; vv. 9, 15, *Pois*; vv. 16, 21, 24, *d̃s*; v. 21, *Poys*.

XII

[S]enhor fremosa, querria saber
de vós, que sempre punhei de servir:
Pois vós eu sei máis d' outra ren amar, 235
que diredes a quen vos preguntar
5 -pois me podedes de morte guarir,
senhor-, por que me leixades morrer?

Pois que m' assi tēedes en poder,
senhor fremosa, dized' ũa ren: 240
Que diredes se vos alguen disser
10 que lhe digades, se vos aprouguer,
-pois me podedes guarecer mui ben,
senhor-, por que me leixades morrer?

Pois m' en tal coita podedes valer 245
come de morte, se Deus vos perdon,
15 que diredes, fremosa mia senhor,
u vos aquesto preguntado for:
-Pois vós [eu] amo mui de coração,
senhor-, por que me leixades morrer? 250

Pois vos Deus fez muito ben entender,
20 senhor fremosa que sempre servi,
se vos alguen preguntar esta vez,
que lhe diredes, por Deus que vos fez,
-pois vós eu amo muito máis ca mí, 255

senhor-, por que me leixades morrer?

MANUSCRITOS: A 272 (fol 75r col b, 75v col a)

VARIANTES

Gráficas: v. 7, *teêdes*; v. 8, *hũa*; v. 11, *guareçer*; v. 24, *morreR*.

Interpretativas: v. 1, falta a inicial, mais deixou-se o espazo para ela; vv. 7, 13, para o *p* inicial usouse tinta clara e letra minúscula; vv. 20, 24, *fenor*. O 'refran' non aparece sinalado no manuscrito con iniciais maiúsculas, contrariamente ao que vén sendo habitual neste códice.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 272; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1615; LPGP, nº 157, 61.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 61; D'HEUR, 1975a, nº 437.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Catro cobras singulares.

Artificios

'Coblas capcaudadas', 'capfinidas' e 'capdenals', vv. 1, I, 2, II, IV; vv. 5, I, II; vv. 5, III, IV; vv. 3, I, 5, III, IV; vv. 3, I, 5, III, 1, 5, IV; vv. 3, 5, I, 1, 5, II, III, IV; vv. 4, I, 3, II, III, 4, IV. Rima derivada *servir* / *servi*, (vv. 2, 20). 'Dobres', *pois me podedes* (vv. 5, 11), *pois vós eu amo* (vv. 17, 23), *pois* (vv. 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23), *que* (vv. 4, 10; vv. 9, 15).

Rítmica

A rítmica da composición estrutúrase con base nas cuartas sílabas, portadoras da tonicidade principal, no corpo da cantiga con prolongación no 'refran'. Obsérvanse ademais acentos secundarios nas segundas e sétimas sílabas na cobra I e mais do 'refran', nas oitavas na II, nas primeiras e terceiras na III e nas sétimas na IV.

Esquema métrico

4 (10a 10b 10c 10c 10b 10A)

I êr ir ar

II en ér

III on or

IV i ez

(TAVANI, 1967, nº 257: 1)

COMENTARIO

O namorado diríxese á súa 'senhor' para transmitirlle a súa preocupación, pois el, que sempre a serviu e a ama máis que nada, pregúntase que lles responderá a quen a interroque sobre por que o deixa morrer cando ela pode evitarlle a morte (I). Xa que o amante está en poder dela, insiste en interrogala sobre o que responderá a quen lle pregunte por que o abandona á morte cando o pode salvar dela (II). Posto que ela o pode axudar e librar da morte, o trovador porfia en buscar resposta de novo á mesma cuestión: se lle preguntan por que o deixa morrer cando o pode axudar, que vai responder ela? (III). Pois Deus fixo que puidese escoitar moi ben, ela, que o namorado sempre serviu e amou máis que a si mesmo, que vai responder se lle preguntan por que deixa que morra? (IV).

A primeira cobra dá comezo coa apóstrofe á *senhor*, calificada ademais de *fremosa*, como noutras cantigas deste autor¹¹⁴. A continuación alúdese mediante aposicións amplificadoras á submisión que o trovador lle mostra á *senhor* (v. 2) e mais á magnitude do seu amor, servíndose da hipérbole e o hipérbato (v. 3). Estas aposicións enlentececen o discurso retardando a interrogante central da composición, que finalmente é expresada mediante unha interrogación retórica para preguntar que responderá a *senhor* cando lle demanden por que deixa morrer o trovador¹¹⁵, interrogación interrompida por unha aposición argumentativa que inclúe a apóstrofe á amada (*pois me podedes de morte guarir, /*

¹¹⁴ Véxase o desenvolvemento do motivo da 'descrición da *senhor*' no corpus, que se estuda na cantiga V, e o mesmo 'incipit' en IX e X, cuxa atribución a Vaasco Perez Pardal é defendida no apartado da 'autoria' deste mesmo capítulo IV.

¹¹⁵ O 'topos' das 'preguntas' e a opinión das xentes é tratado na cantiga IV, onde se estuda o seu desenvolvemento no corpus. A 'morte de amor' é outro motivo que tratamos na cantiga III.

senhor, vv. 5-6) e que culpa a dona de abandonalo nos brazos da morte¹¹⁶ (vv. 4-6). A interrogante enténdese como retórica por carecer de resposta, por unha banda porque a *senhor* non a dá, pero tamén porque esa resposta non existe, xa que este motivo forma parte do xogo literario esixido pola 'cantiga de amor'¹¹⁷. A profesora Pilar Lorenzo sinala a peculiar estrutura rimática das estrofas desta cantiga, que reflicte unha alternativa estética con predominio da unidade estrófica. Así, esta rima a do primeiro verso, que parece 'perduda' aparentemente, presenta "o mesmo timbre rítmico do refrán, co que se produce un efecto circular que determina a unión entre o principio e o fin de cada cobra e que, ao mesmo tempo, confire cohesión totalizadora ao texto"¹¹⁸.

A segunda cobra resulta unha repetición semántica da primeira, pois non fornece novas ideas e parafrasea as xa coñecidas. Salienta a anástrofe no verso inicial (*Pois que m' assi tēedes en poder*), a mesma apóstrofe que abría a cantiga (v. 2), e idéntica cuestión que na anterior estrofa, agora expresada por medio do políptoto *diredes / disser / digades* e a anáfora (*que*, vv. 9-10); séguese unha aposición moi semellante na forma (pois teñen idéntico comezo, en posición de 'dobre') e no contido (xa que transmiten o mesmo significado) á da cobra anterior (v. 5) que dá paso ao 'refrán'.

Na terceira cobra temos unha situación semellante á da anterior, con paráfrases das ideas xa expresadas e sen novos conceptos en liñas xerais; a muller pode axudar o trovador a saír da 'coita' que sofre, e tamén a librarse da morte¹¹⁹ (vv. 13-14). A referencia ao perdón divino é outro medio para retardar o discurso, e a alusión á pregunta das xentes vese así mesmo interrompida pola apóstrofe *fremosa mia senhor*; o v. 17 continúa tendo en común o seu inicio cos versos correspondentes das anteriores estrofas, prolongando así o 'dobre', mais o significado varía aludindo esta vez ao tópico da grandeza do seu amor pola dona, empregando a metáfora hiperbólica *mui de coração*, precedendo inmediatamente o 'refrán' interrogativo.

Na estrofa cuarta atribúeselle a Deus o papel de participante activo na acción, pois dálle boa capacidade auditiva á muller (*Pois vos Deus fez muito ben entender*, v. 19), e ademais é o responsábel

¹¹⁶ Sobre o tema da non correspondencia amorosa por parte da dona, véxase a cantiga I, onde se analiza o desenvolvemento deste motivo no corpus.

¹¹⁷ Na cantiga XIII pódense entender como alusión a unha posíbel resposta da *senhor* os versos *Dizedes vós, senhor, que vosso mal / sería se me fezesses ben* (vv. 1-2).

¹¹⁸ LORENZO GRADÍN, 2004: 233-234.

¹¹⁹ Pódese ver o desenvolvemento no corpus da relación entre 'coita e morte' na cantiga III.

da súa persoa¹²⁰ (*por Deus que vos fez*, v. 22); a mesma pregunta das cobras precedentes vese así mesmo interrompida agora pola típica comparación hiperbólica entre o amor por ela e por si mesmo, para finalizar co 'refran' conclusivo da mesma maneira que nas anteriores cobras.

Na totalidade da cantiga cabe salientar o uso de procedementos repetitivos asociados a un retardamento do discurso na espera dun clímax que non chega en toda a cantiga. Non é que falte unha 'fiinda' conclusiva, senón que parece un recurso usado propositadamente para crear un falso horizonte de espera ao longo das catro cobras, agardando un desenlace que non dá chegado. Desta maneira, obsérvase o paralelismo semántico de versos como *de vós, que sempre punhei de servir* (v. 2) e *senhor fremosa, que sempre servi* (v. 20), ou *pois vós eu sei máis d'outra ren amar* (v. 3), *Pois vós eu amo mui de corazón* (v. 17) e *pois vós eu amo muito máis ca mí* (v. 23); este último caso chama a atención porque dous dos versos coincidentes (v. 17 e v. 23) están situados en cada cobra precedendo o 'refran', e visto que ocorre algo similar nas dúas estrofas restantes con *pois me podedes de morte guarir* (v. 5) e *pois me podedes guarecer mui ben* (v. 11), isto conduciu Carolina Michaëlis a considerar un 'refran' de dous versos, un que se repite literalmente no final de cada cobra e o precedente, variábel dunha estrofa para outra¹²¹. En calquera caso, apréciase que este tipo de procedemento repetitivo xera a aparición de 'dobres', como se sinala no apartado 'Artificios'. A apóstrofe á *senhor* constitúe así mesmo unha repetición non estruturada, a non ser no 'refran' (vv. 1, 6, 8, 12, 15, 18, 20, 24). Por outra banda, danse tamén outras reiteracións pouco simétricas ou sistemáticas, como *que diredes a quen vos preguntar* (v. 4), *Que diredes se vos alguen disser / que lhe digades* (vv. 9-10), e *que diredes (...) / u vos aquesto preguntado for* (vv. 15-16); ou *que sempre punhei de servir* (v. 2), e *que sempre servi* (v. 20).

A profesora Elvira Fidalgo ten reparado nesta cantiga a fio do seu traballo sobre a reputación da dona; salienta a súa orixinalidade polo feito de que, en consonancia coas cantigas aquí editadas como IX e X, o seu autor mostra máis preocupación pola situación incómoda que a súa morte pode ocasionar á *senhor* que polo seu propio destino. En relación a esta cantiga en concreto, destaca o xogo co

¹²⁰ Pódense ver outras facetas da omnipotencia divina nas cantigas II, V, VII ou X, en contraste coa súa pasividade en VIII e XI. Véxase o desenvolvemento deste motivo na cantiga V.

¹²¹ Véxanse as notas a estes versos. Este recurso é común a outras cantigas deste autor, como se pode ver en VII, IX, XIII, intercalar nen XV, e doutros, como se pode apreciar en XVII, XIX ou XX.

paralelismo semántico que repite nas catro estrofas o expresado xa nos primeiros versos¹²².

Como fica dito, estes procedementos, ademais de insistiren nos elementos temáticos nucleadores da cantiga, conseguen enlentecer o discurso e prolongar a espera dun clímax que non chegará, como nunca chegará tampouco o consentimento da *senhor* ás peticións do trovador. Como explica Vicenç Beltrán, o principio estruturador básico do exordio da 'cantiga de amor' consiste na presentación sesgada do motivo central da cantiga, eliminando a anécdota biográfica que a orixina e presentando o material escollido de forma indirecta, de maneira que esperte no lector a sorpresa ou a dúbida¹²³.

NOTAS

v. 1: Michaëlis, alterando sen necesidade o manuscrito, escribe *queria*, aínda que logo non recolle esta forma no *Glossário*, onde rexistra en cambio *querria* como P1 do condicional¹²⁴, polo cal pensamos que podería tratarse dunha gralla tipográfica; a forma que nós mantemos, xunto con Paxeco / Machado, aparece noutros lugares, como se pode ver nunha fórmula similar na cantiga de Vaasco Praga de Sandin *Se Deus me valha, mia senhor*, cuxo segundo verso di *de grado querria saber*.

v. 2: A profesora alemá entende a cláusula de relativo como especificativa, e non coloca vírgula precedéndoa. Opinamos que cómpre esta vírgula para indicar o carácter explicativo da cláusula, que acae mellor á sintaxe.

... *punhei*: Véxase a nota ao v. 13 da cantiga IX.

vv. 3, 17, 23: Paxeco / Machado consideran átona a forma pronominal de cortesía, cando a tónica que suxire o manuscrito é perfectamente posíbel.

v. 5: ... *guarir*: Véxase a nota ao v. 16 da cantiga VIII.

vv. 5-6, 11-12, 17-18, 23-24: Contrariamente aos editores anteriores, que puntúan con vírgulas estes versos, preferimos engadir trazos en favor da clareza da sintaxe. A este efecto, Michaëlis opta por abrir e fechar o signo de interrogación para mellor evidenciar a pregunta. Esta profesora considera como

¹²² FIDALGO, 2004: 323-324. Consúltase a cantiga I para ver o estudo deste motivo no corpus, ademais das cantigas IX e X.

¹²³ BELTRÁN, 1995: 123.

¹²⁴ MICHAËLIS, 1990, I, *Glossário*: 75-76.

'refran' tamén os vv. 5, 11, 17 e 23. Vista a falta de marcas neste lugar do manuscrito para sinalar os versos que compoñen o 'refran', optamos por consideralo integrado unicamente polos versos que se repiten exactamente de cobra para cobra, tal como vimos facendo neste traballo¹²⁵. En LPGP só se modifica a edición de Michaëlis neste punto.

v. 6: ... *leixades*: Véxase a nota aos vv. 5-6, 11-12, 17-18 da cantiga III.

v. 9: Os editores precedentes colocan vírgula separando a cláusula condicional da principal, intervención que non consideramos precisa para a comprensión da sintaxe.

v. 10: ... *aprouguer* : O verbo *aprazer* (do lat. *ad* + *placere*) significa "agradar", segundo Michaëlis. Sinala esta investigadora que é "muito usado em locuções condicionaes como *se vus aprouguer*"¹²⁶.

v. 11 ... *guarecer* : Véxase a nota ao v. 17 da cantiga X.

v. 14 Michaëlis considera oportuno colocar a desiderativa entre signos de exclamación.

... *come*: Co significado de 'igual que', a conxunción comparativa *come* (do lat. *quommodo* + *et*) funciona xunto a *coma* (do lat. *quommodo* + *ad*, ou + *ac*) como variante de *como* (do lat. *quommodo*). Malia ás normas que se teñen deducido da súa distribución na lingua medieval, non concordan con este exemplo, tal como ten sinalado Michaëlis¹²⁷.

v. 16: Paxeco / Machado findan o verso con vírgula, cando estamos no mesmo caso que no v. 2, que estes editores puntuaron con dous puntos finais.

... *u*: Véxase a nota ao v. 2 da cantiga II.

v. 19: ... *muito ben entender* : Véxase a nota ao v. 10 da cantiga III.

v. 20: Paxeco / Machado non inclúen a cláusula de relativo na apóstrofe, separándoa cunha vírgula que a converte en explicativa cando é precisa unha especificativa.

v. 22: Sen entendermos a razón, Paxeco / Machado colocan punto despois de *Deus*, pois así fica a cláusula seguinte carente de suxeito.

¹²⁵ Véxase na cantiga VII a nota aos vv. 5, 11, 17, 23 e así mesmo as cantigas IX, XIII, XVII e XX.

¹²⁶ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 7.

¹²⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 18-19.

ois que massi teedes en poder
señor firmosa dizeo hui a ren.
que diredes se uos alguien disser
quelle digades se uos aprouguer
pors me poderdes guareer muy le
señor por que me leyrades moirer
ois mental cortal poderdes ualei
come de morte se des uos pton
que diredes firmosa mia señor.
u uos aquesto preguntado for
pors uos amo muy decoracon
señor por que me leyrades moirer
Pors uos ds fez muyto ben enreder
señor firmosa que sempre serui.
se uos alguien preguntaresta uez
quelle diredes por ds que uos fez.
pors uos eu amo muyto mais a mi.
señor por que me leyrades moirer

228
en me poderdes uos leyrar moirer
se quiseredes come señor que ha
end o mais sabed ora ia
que seria de me guarir mellor.
pors eu non sey eno mundo alqren
Atan gran ben come uos mia señor
empre uos eu señor cōsellarey
que me fagades ben por me guarir
de mort e uos deuedes muyto graci
ca mal sera se por uos morto for
pors eu non quis non mudal ne qier
Atan gran ben come uos mia señor.
a nunca dona u nen ueerey
contanto ben come uos mia señor

Uan muyto mal me z

izedes uos señor que

uen damar. a mia señor

uosso mal. seria se me fezesse

per lōa ffe. meus amigos

des ben. e non temen que z

que assi. que ey a dizer con

fazedes bon sen. en me leyrar

pellar. a o demo comend a

des en poder damor. moirer pors

mor. e nun se damar ey

eu non quero nun nen al.

sabor.

Atan gran ben come uos mia señor

uando me nenbra quanto mal
meus amigos me damor uen
por que i quero mia señor ben
con pellar digo non con al.

fol 75 v
col a

izedes uos fennor que

uo[lo mal. feria fe me feze]fe

des ben. e non tenneu que :

fazedes bon fen. en me leyxar

des en poder damor. morrer poys

eu non quero min nen al.

col b

(a) tan gran ben come uos mia feñor

(b) en me podeades uos leyxar morrer

fe quiferdes come feñor que ha

end o mais fazed ora ia

que feria de me guarir mellor.

poys eu non fey eno mund alqreR

Atan gran ben come uos mia feñor

(f) empre uos eu feñor cõfella rey

que me façades ben por me guarir

de mort e uos deuedes mio graçir

ca mal fera fe por uos morto for

poys eu non quis no mūd al nẽ qrey

Atan gran ben come uos mia feñor.

(c) a nunca dona ui nen ueerey
contanto ben come uos mia fñor

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 161-162.

Variantes: v. 1, *Dizedes*; v. 3, non sinala os tres puntos finais; v. 7, *Atan*; v. 8, *Ben*; vv. 9, 21, *señor*; v. 12, *al q̃reR*; v. 13, *Atan*; v. 14, *Sempre*; v. 19, *A tan*; v. 20, *Ca*.

XIII

[D]izedes vós, senhor, que vosso mal
 seria se me fezessedes ben,
 e non tenh' eu que fazedes bon sén
 en me leixardes en poder d' Amor 260
 5 morrer, pois eu non quero min nen al
atan gran ben come vós, mia senhor.

Ben me podedes vós leixar morrer,
 se quiserdes, come senhor que á
 end' o [poder]; mais sabed' ora ja 265
 10 que seria, de me guarir, melhor,
 pois eu non sei eno mund' al *querer*
atan gran ben come vós, mia senhor.

Sempre vos eu, senhor, *conselharei*
 que me façades ben por me guarir 270
 15 de mort' . E vós devedes-mi-o *gracir*,
 ca mal sera se por vós morto for,
 pois eu non quis no mund' al, *nen querrei*
atan gran ben come vós, mia senhor,

ca nunca dona vi nen *veerei* 275
 20 con tanto ben come vós, *mia senhor.*

VARIANTES

Gráficas: v. 8, *ha*; v. 11, *alq̃reR*; v. 15, *graçiR*.

Interpretativas: v. 1, falta a inicial, mais deixou o espazo para ela; vv. 6, 7, 13, 19, para os a, b, /, e c iniciais usouse tinta clara e letra minúscula. Os versos da 'fiinda' non gardan espazo entre si para a notación musical, do cal se deduce que non terían melodía propia.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 273; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1616; LPGP, nº 157, 15.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 15; D'HEUR, 1975a, nº 438.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares e unha 'fiinda' de dous versos.

Artificios

'Coblas capfinidas' I-II, II-III; 'capdenals', vv. 5, I, II. Palabra volta¹²⁸, vv. 6, 12, 18, 20, *mia senhor*.

Rima derivada, vv. 11-17, *querer / querrei*. 'Dobre' de distribución irregular, vv. 5-11-17, *pois eu non; al;* 'mozdobre' de distribución irregular, vv. 5, 11, 17, *quero / querer / quis, querrei*.

Rítmica

O ritmo irregular da cantiga artéllase en torno á tonicidade principal das cuartas sílabas no seu corpo, aínda que a primeira cobra presenta acentos secundarios nas segundas e oitavas sílabas, a estrofa II nas oitavas e terceiras, a III nas sextas e segundas e a 'fiinda' nas segundas sílabas. O 'refran' mantén a carga acentual imperante na cantiga sobre a cuarta sílaba.

Esquema métrico

3 (10a 10b 10b 10c 10a 10C) + 10a 10c

I al en or

II er a

III ei ir

IV ei or

(TAVANI, 1967, nº 183: 10)

¹²⁸ Véxase FERRARI, 1993c.

COMENTARIO

O namorado comeza facendo referencia á resposta negativa da *senhor* a respecto da súa demanda de correspondencia amorosa, e opinando que a súa actitude non é correcta, pois o deixa morrer sen remedio nas mans do Amor, cando el a ama sobre todas as cousas (I). Se ela quere, pódeo deixar morrer, xa que ten o poder de facelo, mais a mellor opción sería salvalo, xa que non ama cousa no mundo tanto como a quere a ela (II). El sempre lle aconsellará que lle conceda o seu favor para salvalo da morte; e ela débello agradecer, pois se o trovador chegase a morrer pola súa causa, non estaría ben porque nin quixo nin quere cousa no mundo tanto como a ama a ela (III), xa que nunca viu nin verá outra dona coma ela (IV).

A alusión do namorado a unha conversa anterior en que a amada dá resposta negativa á súa demanda de 'fazer ben' abre a cantiga¹²⁹, utilizando a apóstrofe para dirixirse á dona (v. 1) e a continuación a desculpa dela vén envolta nun aparente oxímoro que contrapón o *mal* da *senhor* e o *ben* do amante (*que vosso mal seria se me fezessedes ben*, vv. 1-2). O políptoto *fezessedes / fazedes* (vv. 2-3) opón o ámbito do posíbel, expresado polo subxuntivo, ao contexto do real en indicativo, en que o namorado desaproba a actitude da dona, que o deixa morrer nas mans do Amor¹³⁰, o cal implica a divinización desta última figura (vv. 3-5). O penúltimo verso da cobra e mais o 'refran' constitúen unha comparación hiperbólica para expresar a magnitude do amor que o trovador sente pola *senhor*, incluíndo unha 'intensificatio' negativa (*non quero min nen al*, v. 5) e mais a apóstrofe final (*mia senhor*, v. 6).

A segunda cobra dá comezo cunha comparación que lembra a soberanía da dona sobre o seu vasalo amoroso: se é o seu desexo, pódeo deixar morrer¹³¹, como *senhor* que ten ese poder (v. 7-9). Mais inmediatamente despois temos o obstáculo, a contraposición antitética que continúa con outra comparación, esta vez de superioridade, para expresar, envolta no hipérbato, unha mellor opción: salvalo (vv. 9-10). A continuación, adúcese de novo o argumento do grande amor que lle profesa mediante nova hipérbole (v. 11), que enlaza co 'refran' como segunda parte da comparación hiperbólica, igual que sucedía na anterior estrofa.

¹²⁹ Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus estudado na cantiga I.

¹³⁰ Véxase o estudo do desenvolvemento deste 'topos' na cantiga III.

¹³¹ O tópico da 'morte de amor' é estudado na cantiga III.

Na terceira cobra, e tras de nova apóstrofe (v. 13), o poeta reafirmase na súa insistente demanda, *que me façades ben por me guarir / de mort'* (vv. 14-15), advertindo a *senhor* das consecuencias que lle reportaría actuar desa forma (vv. 15-16). A continuación, mediante a 'intensificatio' (*non quis no mund' al, nen querrei*, v. 17) e a serie poliptótica *quis / querrei*, exprésase de novo o amor do trovador pola dona, na xa coñecida comparación hiperbólica cuxo segundo termo recolle o 'refran' (vv. 17-18).

Finalmente, a 'fiinda' serve de conclusión incidindo novamente na razón que forza o trovador a insistir de semellante maneira, que non é outra que o carácter excepcional desta dona sen par, pois o poeta nunca viu nin verá outra igual¹³²; esta conclusión final condensa así mesmo varias figuras retóricas, pois utilízase o poliptoto (*vi-veerei*, v. 19) xunto coa 'intensificatio' negativa (*nunca-nen*, v. 19) que reforza a comparación hiperbólica con apóstrofe final á *senhor* (v. 20).

No conxunto da cantiga cabe destacar o paralelismo semántico e en parte tamén formal entre os versos que anteceden o 'refran' en cada estrofa¹³³ (vv. 5, 11, 17), pois ademais de recolleren en cada caso a expresión hiperbólica do amor do trovador mediante unha estrutura comparativa e apostrofada, esta exprésase mediante unha primeira parte idéntica *pois eu non*, e outra con pequenas variantes nas formas conxugadas do verbo *querer* (*quero-querer-quis-querrei*), o cal orixina 'dobres' e 'mozdobres' (véxase o apartado dos 'Artificios') que contribúen eficazmente a prolongar o estatismo da situación xerada na cantiga. Esta identidade semántica e en parte formal conduciu Michaëlis a consideralos integrados no 'refran' (véxase a nota aos vv. 5, 11, 17). Tamén resulta interesante comprobar na globalidade da cantiga como se materializa o poliptoto do verbo *ser*, pois mentres apunta posibilidades de curación nas dúas primeiras estrofas mediante o condicional (*seria / seria*, vv. 2, 10) indica a certeza da morte na terceira cobra por medio do futuro (*sera*, v. 16).

Doutra banda, vemos nesta cantiga unha figura feminina que se debate entre dúas posibilidades de reacción que reportarían consecuencias negativas para ela: se corresponde ao namorado no seu amor, *mal seria* para ela (vv. 1-2), pero se non o fai, e el morre, *mal sera*, tamén para ela (v. 16). No primeiro caso coñecemos a razón: na tónica da 'cantiga de amor' a dona nunca accede ás peticións do

¹³² Sobre o motivo da 'descrición da *senhor*', véxase a cantiga V.

¹³³ Este recurso é común a outras cantigas deste autor, como se pode ver en IX, XII ou XV.

namorado¹³⁴; en canto á segunda opción, se el morre, a xente culpará a *senhor* do seu pasamento, por poderlle valer e non facelo, así que a súa honra quedará lixada¹³⁵. A única vía posíbel para salvar a honra da dona sería que a situación ficase inmóbil, isto é, que el non morra e que ela non lle corresponda, que continúe vixente a situación que dá lugar á 'cantiga de amor'.

NOTAS

v. 2: Tanto Michaëlis como Paxeco / Machado xulgan necesaria unha vírgula diante da conxunción condicional, mais dado o teor completivo da cláusula, non vemos necesidade de pausa.

v. 3: ... *tenh'*: Véxase a nota aos vv. 10, 16 da cantiga I.

... *fazedes bon sén*: *Fazer bon sén* é a expresión contraria de *fazer mal sén* (véxase a nota ao v. 2 da cantiga VIII), significando polo tanto, 'acerto', 'bon xuízo'.

v. 4: ... *leixardes*: Véxase a nota aos vv. 5-6, 11-12, 17-18 da cantiga III.

v. 5: Tal como veñen facendo noutros casos semellantes, Paxeco / Machado separan con vírgula as copulativas, e findan o verso con nova vírgula.

vv. 5, 11, 17: Michaëlis considera estes versos integrados no 'refran', aínda que no manuscrito non se sinalan con iniciais maiúsculos¹³⁶. En LPGP só se modifica a edición de Michaëlis neste punto.

... *al*: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga I.

vv. 6, 8, 12, 18, 20: ... *come*: Véxase a nota ao v. 14 da cantiga XII.

vv. 6, 12, 18: ... *atan*: É variante de *tan* (do lat. *tam*), con *a* expletivo. Significa, segundo Michaëlis, "tão, tanto, de tal modo"¹³⁷.

v. 7: ... *leixar*: Véxase a nota ao v. 4.

v. 9: Estes editores non indican pausa entre a comparativa e a adversativa, se ben parece necesaria para marcar a contraposición entre elas, como notara xa Michaëlis.

... *end'*: Véxase a nota ao v. 19 da cantiga VIII.

... *ora*: Véxase a nota ao v. 8 da cantiga II.

¹³⁴ Véxase este motivo tratado na cantiga I.

¹³⁵ Véxase este motivo tratado na cantiga IV, e dentro do ciclo deste autor, en IX, X, XII.

¹³⁶ Véxase na cantiga VII a nota aos vv. 5, 11, 17, 23, e tamén IX, XII, XVII, XX.

¹³⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 10.

v. 10: Nin Paxeco / Machado nin a profesora alemá ven necesario sinalar o hipérbato existente con vírgulas, cando xulgamos que desta maneira fica moito máis clara a sintaxe do verso, facilitando a súa comprensión.

vv. 10, 14: ... *guarir* : Véxase a nota ao v. 16 da cantiga VIII.

v. 15 Paxeco / Machado non indican pausa antes da conxunción copulativa, e Michaëlis coloca punto e vírgula. Decidímonos polo punto porque, facéndose necesaria unha pausa ben pronunciada neste lugar, non se aprecia contraposición entre estas dúas falsas copulativas.

... *gracir* : Este verbo (do prov. *grazir*, do lat. *gratiire*), significa, segundo Carolina Michaëlis, "ser grato a alg."¹³⁸.

¹³⁸ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 41.
360

ois que massi teedes en poter
señor firmosa dizeo hui ren.
que duredes se uos alguen dixer
quelle digades se uos aprouguer
pors me poderdes guareter mui le
señor por que me leyrades moirer
ois mental cortai poderdes ualer
come de morte se des uos pton
que duredes firmosa mia señor.
u uos a questo preguntado for
pors uos amo mui decoracon
señor por que me leyrades moirer
Pors uos ds fez muiyto ben enreder
señor firmosa que sempre serui.
se uos alguen preguntaresta uez
quelle duredes por ds que uos fez.
pors uos eu amo muiyto mais a mi.
señor por que me leyrades moirer

228
en me poderdes uos leyrar moirer
se quiseredes come señor que ha
eud o mais sated ora ia
que seria de me guarir mellor.
pors eu non sey eno munto al qier
Atan gran ben come uos mia señor
empie uos eu señor cōsellarey
que me facades ben por me guarir
de mort e uos deuedes mui graci
ca mal sera se por uos morto for
pors eu non quis no muid al ne qier
Atan gran ben come uos mia señor.
a nunca dona ui nen ueerey
contanto ben come uos mia señor

Uan muiyto mal me z

izedes uos sennoz que

uen damar. a mia sennoz

uosso mal. seria se me fezesse

per boa ffe. meus amigos

des ben. e non temneu que z

que assi. que ey a dizer con

fazedes bon sen. en me leyrar

pellar. a o demo comend a

des en poter damoz. moirer pors

moir. e mui se damar ey

eu non quero mui nen al.

sabor.

tan gran ben come uos mia señor

uando me nenbra quanto mal
meus amigos me damoz uen
por quei quero mia señor ben
con pellar digo non con al.

ao demo comend amor
e min se damar hey salor
uando me nenbia o prazer
amigos que ouue e perdi
per amor pors mia señoꝝ u.
con gran pêsar ey a dizer
No demo a comend amor
e min se damar ey salor.
ey quero ben mia señoꝝ
e querrey mentreu uiuo for

todos dizen q fill outra señoꝝ
e que me punne muy le de partur
de uos amar pors nõ ey uoslamor.
este consello non posseu fillar.
per masli ueio per loã ffe.
mourer por uos e p asli he
todos dizen q fill outra señoꝝ
e que me punne ben de quitar
de uos amar pors nõ ey uoslamor.
eis esto nõ quierrey prouar señoꝝ
de me quitar datender uoslamor.

ja fennor quantos
eno mundo son. que saben co
mo uos quero gran ben. e
saben o mal que me per uos
uen. todos dizen que fillou
tra fennor. e punnen par
tir o coraçon. de uos amar
pors non ey uoslamor.
mia señoꝝ por uos eu nõ metu
sen uoslo le nõ posseu guareger
ey pors lo nõ ey se ueia prazer

Adeus grandeço mia
fennor. fennosa que me uos
mostrou. e pors ueio quesse
nenbrou de min en quanten
uiuo for. on quer outra
fennor fillar. se non uos
se uos non pessar
e tanto de uos possauer
que uos non pes semp randarey
por uoslo e semir uos ey
ca mentreu no mudo uiuer

fol 75 v
col b

Tan muyto mal me : t

uen damar. a mia fennor

per bõa ffe. meus amigos

que affi. que ey a dizer con

pefjar. a o demo comend a

mor . e min fe damar ey

fabor.

(q) uando me nembra quanto mal

meus amigos me damor uen

por quei quero mia fenor ben

con pefjar digo non con al.

ao demo comend amor

r min fe damar hey fabor

uando me nembra o prazer

amigos que ouue rperdi

per amor poys mia feñor uí.

con gran pefjar ey a dizer

No demo a comend amor

e min fe damar ey fabor.

fol 76 r
col a

ero quero ben mia fñor

p

τ querrey mentreu uiuo for

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 162.

Variantes: v. 1, non indica os tres puntos finais, nin o *t* da marxe dereita; v. 6, *mor. e*; v. 8, *Quando*; v. 13, non sinala o punto sobre o *r*; v. 15, *τ perdi*; v. 21, non indica o *p* da marxe esquerda.

XIV

Tan muito mal me ven d' amar

a mia senhor, per bõa fe,

meus amigos, que assi [é]

que ei a dizer con pesar: 280

5 *Ao demo comend' Amor*

e min, se d' amar ei sabor!

Quando me nembra quanto mal,

meus amigos, me d' Amor ven

porqu' eu quero mia senhor ben, 285

10 con pesar digo, non con al:

Ao demo comend' Amor

e min, se d' amar ei sabor!

[Q]uando me nembra o prazer,

amigos, que ouve e perdi 290

15 per Amor pois mia senhor vi,

con gran pesar ei a dizer:

Ao demo comend' Amor

e min, se d' amar ei sabor!

[P]ero quero ben mia senhor, 295

20 e querrei, mentr' eu vivo for.

VARIANTES

Gráficas: v. 2, *ffe*; vv. 4, 10, *pe//ar*; v. 12, *hey*.

Interpretativas: v. 1, na marxe dereita do folio aparece un *t* como sinal para o iluminador; v. 7, a inicial *q* indícase en tinta clara e letra minúscula; v. 9, *por quei*; *fenor*, vv. 13, 19, faltan as iniciais, mais deixouse o espazo para elas; v. 17, *N o demo a comend*; v. 20, na marxe esquerda do folio aparece un *p* como indicación para o iluminador. As iniciais dos versos do 'refran' non aparecen en maiúsculas. Os versos da 'fiinda' non gardan espazo entre si para a notación musical, do cal se deduce que non terían melodía propia.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 274; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1617; LPGP, nº 157, 62; FERREIRO / PEREIRO, 1996a, nº 204; ARIAS FREIXEDO, 2003, nº 249.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 62; D' HEUR, 1975a, nº 439.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares e unha 'fiinda' de dous versos.

Artificios

'Coblas capcaudadas' III-IV; 'capdenals', vv. 3, I, 2, II; vv. 1, II, III; vv. 4, II, III. Rima derivada *amar* / *Amor* (vv. 1, 5), *é* / *for* (vv. 3, 20). 'Dobre' de distribución irregular, *mal* (vv. 1, 7), *amigos* (vv. 8, 14), *pesar* (vv. 4, 10, 16); 'dobre' de distribución regular, *quando me nembra* (vv. 7, 13), *mia senhor* (vv. 9, 15); 'mozdobre' de distribución irregular, *dizer* / *digo* / *dizer* (vv. 4, 10, 16).

Rítmica

A rítmica da composición, certamente irregular, sinala como sílabas tónicas principais na cobra I as segundas, na II as terceiras, na III as quintas, e na 'fiinda' as terceiras, quintas e sextas. Nas tres primeiras estrofas aparece un acento secundario nas cuartas sílabas, e o 'refran' mostra como tónicas principais as sextas.

Esquema métrico

3 (8a 8b 8b 8a 8C 8C) + 8c 8c

I ar e or

II al en

III er i

IV or

(TAVANI, 1967, nº 160: 397)

COMENTARIO

O amador dirixese aos seus amigos para queixarse do mal que se sente a causa do amor pola súa dona, tan intenso que moi ao seu pesar, lle fai maldicir o Amor e el mesmo, se chegase a gozar del (I). Cando lembra o dano que o Amor lle produce por amar a súa *senhor*, cheo de pena maldi Amor e el mesmo, en caso de que chegase a gozar del (II). Cando recorda o pracer do cal gozou e que logo perdeu por culpa do Amor desde que viu a *senhor*, xura con pesar contra o Amor e contra si mesmo, se chegase a gozar del (III). Aínda así, ama e amará a súa *senhor* mentres siga vivo (IV).

A primeira cobra dá comezo coa hipérbole relativa ao sufrimento do namorado polo amor da *senhor*¹³⁹ (vv. 1-2). Só no terceiro verso sabemos que está a dirixirse a un auditorio formado polos seus amigos, aludidos aquí mediante apóstrofe, a quen comunica a maldición que, ao seu pesar, se ve obrigado a dirixir contra o Amor¹⁴⁰ e contra si mesmo (vv. 5-6), expresada por medio dun complexo paradoxo que contrapón o feito de 'enviar ao demo' o ente responsábel do amor xunto coa propia persoa afectada polo mesmo, en caso de que conseguise gozar del¹⁴¹. Obsérvase a semellanza coa expresión utilizada por Roi Fernandez de Santiago *Ao dem' acomend' eu Amor*¹⁴², debido a que, unha vez restablecido o namorado dos efectos negativos dun antigo amor, resulta *ca o dem' agora d' Amor / me*

¹³⁹ Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus tratado na cantiga III.

¹⁴⁰ Véxase o 'topos' da figura do Amor como responsábel da 'coita' do namorado, tratado na cantiga III.

¹⁴¹ O profesor Arias Freixedo salienta a orixinalidade dos versos do 'refran' e a 'fiinda' desta cantiga para exemplificar un dos paradoxos nos que asenta a 'cantiga de amor': "*amar* é sinónimo de sufrir mal, e o amor é forzado, non desexado. Por iso ocorre que o carácter paradoxal non é tal, pois a propia lóxica interna do xénero da cantiga de amor fai coherente o que en aparencia atenta contra a lóxica" (ARIAS FREIXEDO, 2003: 59-60).

¹⁴² *Ora começa o meu mal*, v. 25.

fez filhar outra *senhor*¹⁴³, e volta a comezar¹⁴⁴. Nos versos que constitúen o 'refran' da cantiga que nos ocupa e que concentran o clímax de cada estrofa, vense condensadas varias figuras retóricas; ademais do citado paradoxo, o hipérbato serve para salientar determinados elementos no discurso, antepoñéndoos aos menos importantes, e o efecto aliterativo conséguese coa repetición do fonema bilabial nasal *m*, en parte debido á derivación producida entre *amar* e *Amor*.

A segunda cobra non fornece novas ideas á cantiga, senón que insiste nos conceptos xa expostos; o trovador coméntalles aos *amigos*, aludidos de novo mediante apóstrofe (v. 8) que cando lembra o sufrimento que o Amor lle reporta por amar a súa *senhor* (v. 9) acaba por maldicilo, ao seu pesar (v. 10). Aínda que son as mesmas ideas, a súa expresión retórica é diferente nesta estrofa, pois a anástrofe altera a sintaxe esta vez para provocar un efecto paronomástico¹⁴⁵ en posición de rima entre *ven* e *ben* (vv. 8, 9), e introdúcese a antítese¹⁴⁶ para dar máis intensidade ao *pesar* que o namorado sente por xurar contra o Amor (v. 10).

A terceira cobra insiste nas mesmas ideas que as precedentes; comeza de forma idéntica á anterior con *Quando me nembra* en posición de 'dobre' (véxase o apartado 'Artificios'), facendo novamente referencia aos *amigos* mediante apóstrofe (v. 14) para contarlles utilizando o hipérbato e a antítese (*que ouve e perdi*, v. 14) que ao recordar o *prazer* do cal gozou ao ver a *senhor*¹⁴⁷ e que logo perdeu por culpa do Amor, acaba por maldicilo aínda que lle pese.

Na 'fiinda', que serve de anticlímax, ponse de manifesto como contraposición conclusiva a todo o dito anteriormente, que a pesar de todo o amante continúa amando a *senhor*, e continuará facéndoo toda a súa vida, empregando para reforzar esta idea o políptoto *quero / querre* (vv. 19-20) e a fórmula estereotipada e hiperbolizada *mentr' eu vivo for* (v. 20).

¹⁴³ *Ora começa o meu mal*, vv. 5-6, 11-12, 17-18, 23-24.

¹⁴⁴ Segundo o profesor Martínez Pereiro, nas ocasións en que a figura de Deus é substituída pola do Amor "este último tamén é imprecado, contestado e secundarizado con relación á *senhor*" e facendo referencia explícita a esta cantiga e máis á citada de Roi Fernandiz de Santiago, afirma que as imprecacións dirixidas ao Amor se realizan cunha maior liberdade expresiva que as dirixidas a Deus, máis cautas para evitaren caer na blasfemia (MARTÍNEZ PEREIRO, 1996: 53 e nota nº 21). Mercedes Brea afirma por outra banda que "cando Deus non responde como se espera del, sempre cabe o recurso de encomendarse ao Demo", como se ve aquí, aínda tendo en conta que neste caso "non se renega directamente de Deus, pois a quen se culpa do mal padecido é a Amor; e esa é tamén a razón de que Amor vaia encomendado ao Demo xunto co propio trovador-namorado." (BREA, 2005: 262 e nota nº 38).

¹⁴⁵ Sobre a utilización desta figura na lírica trobadoresca, véxase MARTÍNEZ PEREIRO, 2004.

¹⁴⁶ Sobre o uso desta figura no *Cancioneiro da Ajuda*, véxase RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 2004.

¹⁴⁷ Véxase o 'topos' da relación entre '*Veer* e *amar*' explicado na cantiga II.

Dunha ollada global, podemos destacar na composición, ademais dos hipérbatos e anástrofes que alteran a sintaxe da cantiga, a identidade conceptual e sintáctica das cobras, que se desenvolven todas conforme a un modelo semellante; este efecto vese potenciado pola presenza dos 'dobres' e 'mozdobres', apóstrofes e paralelismos semánticos entre versos, especialmente nos inmediatamente anteriores ao 'refran' (vv. 4, 10, 16), como sucede noutras cantigas deste autor¹⁴⁸, quedando as variacións a cargo dos recursos retóricos, diferentes en cada cobra.

Os amigos como interlocutores

Vemos nesta cantiga que o poeta se dirixe en tres ocasións (vv. 3, 8, 14) a un auditorio formado por *amigos* seus para contarlles as súas penas amorosas. Esta situación é bastante habitual, e nela, segundo Mercedes Brea, estes personaxes están presentes, pero non os percibimos; desempeñan pois un papel complementario e por demais secundario, a menos que cobren importancia pola asignación dun cometido máis elevado; así sucede cando en ocasións o trovador se dirixe aos amigos para solicitar a súa colaboración e interceder por el perante a dona, unha vez que esgotou os recursos todos, e busca "una intervención externa, activa, eficaz, que pueda conmover el corazón intransigente que le niega sus favores"¹⁴⁹; así, os amigos exercerán de interlocutores que portarán a mensaxe amorosa á *senhor*, da parte do trovador, que ten vedado ese camiño, como sucede na ilustrativa cantiga de Fernan Gonçalvez de Seabra *Nostro Senhor, quen m' oj a min guisasse*, na que o namorado artella un plan estratéxico para convencer a *senhor* :

Algun amigo meu, se s' acordasse,
e acordado foss' en me partir
ante da terra, e leixasse-m' ir!
E pois eu ido fosse, el chegasse
u de chegar eu ei mui gran sabor
(u é a mui fremosa mia senhor)
e lh' o gran ben, que lh' eu quero, contasse!

¹⁴⁸ Noutras cantigas de Pardal onde a identidade destes versos non só é semántica, senón que ademais é formal en parte, Carolina Michaëlis considerounos integrados no 'refran' (véxanse as cantigas VII, IX, XII, XIII).

¹⁴⁹ BREA, 1992: 169.

E me dissesse pois, se lhe pesasse,
 pero a min pesaria muit' én,
 se Deus me valha! Mas faria ben
 quand' eu viss' ela pois, que lhe jurasse
 qual maior jura soubesse fazer
 que nunca lhe soubera ben querer
 en tal razon per que m' ela 'stranhasse!

E des i pois, que m' eu assi salvasse,
 se Deus me salve! que nunca o meu
 mal mais diria de mia coita eu
 a mia senhor, pero que me matasse
 o seu amor -que me matará (...) ¹⁵⁰

Desta maneira, a *senhor* coñecerá o amor e a 'coita' que o namorado sofre por ela e así será inducida a *lle fazer ben*¹⁵¹. Pero estes amigos poden negarse a desempeñar o papel que se lles demanda, como é o caso en *Porque non ous' a mia senhor dizer*, de Vaasco Rodriguez de Calvelo, onde o trobador se queixa de que *nen meus amigos non me valen i* (v. 15), ou en *Senhor fremosa, non ei oj' eu quen*, de Vaasco Gil, que acaba anunciándolle á *senhor* que non atopa *quen / vos por min queira mia coita mostrar* (vv. 1-2), ou mesmo Joan Lopez de Ulhoa, que na cantiga *Nostro Senhor! que non fui guardado*, se queixa amargamente de que as xentes, en vez de axudalo ou compadecelo, críticano e vitupéranos, polo cal asume que marchará deste mundo, pero non lle pesa, pois: *enfadado vou / deste mundo que é mal parado* (vv. 27-28). Non faltan os que se laian de non ter amigos con quen compartir as súas penas, como proclama Joan Soarez Coelho¹⁵², ou Pero Garcia Burgales, quen sofre a decepción de descubrir que os seus amigos xa non o son, pois se o fosen irían onde a súa *senhor* a dicirlle o amor que sente por ela¹⁵³, e aínda que busca quen o aconselle, non atopa ninguén¹⁵⁴. Pero en raras ocasións conseguen o seu obxectivo, mesmo cando os amigos se prestan a colaborar.

Os amigos tamén son requeridos por veces para obter deles un consello adecuado á situación, pois o namorado se acha tan desconcertado debido aos estragos causados pola 'coita', que se ve

¹⁵⁰ *Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse*, vv. 8-26.

¹⁵¹ Pode verse outro exemplo nos versos de Diego Moniz, no estudo do motivo 'As gentes e o segredo', na cantiga IV.

¹⁵² *Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo*.

¹⁵³ *Cuidava-m' eu que amigos avia*.

¹⁵⁴ *Ai eu coitad' e quand' acharei quen*.

incapaz de tomar unha decisión por si mesmo e solicita axuda ás persoas da súa confianza. Era esta a situación á que aludiamos máis arriba na composición de Pero Garcia Burgales e que podemos ver así mesmo na cantiga IV deste traballo. O que parece claro é que nas cantigas en que o namorado se dirixe aos amigos se instaura un clima de confianza que favorece asertos pouco frecuentes, segundo comproba Valeria Bertolucci na cantiga de Somesso *Ūa donzela quix' eu mui gran ben*,

nel tono piano di una confidenza agli amici (si noti l'apostrofe *meus amigos* in posizione anafórica fissa a v. 2 delle tre strofe), in un discorso punteggiato con sapienza dalle due definizioni di status *donzela-dona* tra loro somiglianti, l'originale antitesi di status si fonde in una complessiva immagine ideale dell' oggetto del desiderio¹⁵⁵.

Ou como esta iracunda maldición ao Amor, favorecida polo clima de confianza entre amigos que podemos observar na cantiga tratada aquí.

NOTAS

vv. 3, 14: Michaëlis non indica as engádegas entre colchetes nesta cantiga.

vv. 5, 11, 17: Arias comeza o verso cun signo de exclamación que non consideramos preciso por estar ben delimitada a secuencia exclamativa entre os dous puntos e o signo exclamativo final.

... *comendo*: O verbo *comendar* é variante de *acomendar*, actualmente "encomendar, recomendar", segundo indica Michaëlis¹⁵⁶.

vv. 6, 12, 18: Paxeco / Machado non xulgan necesario o punto exclamativo final nestes versos.

... *ei sabor*: Véxase a nota ao v. 4 da cantiga III.

v. 7: Sen comprendermos ben a razón, Michaëlis marca unha pausa neste verso entre a adverbial temporal e o seu complemento directo, mediante unha vírgula.

vv. 7, 13: ... *nembra*: O verbo *nembrar* (do lat. *memorare*) evoluiu para o actual "lembrar". Aquí, como apunta Michaëlis, está empregado no sentido de "vir à lembrança de alg."¹⁵⁷.

v. 8: Paxeco / Machado e mais Ferreiro / Pereiro colocan vírgula final neste verso, cando a sintaxe non parece esixir pausa entre as cláusulas principal e adverbial causal, tal como observa

¹⁵⁵ BERTOLUCCI, 1993: 119-120. Véxase a cantiga XV que exemplifica o motivo do 'cambio de *senhor*', ademais do estudo deste motivo no corpus trobadoresco

¹⁵⁶ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 2.

¹⁵⁷ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 59.

Michaëlis.

v. 9: Concordando cos demais editores, interpretamos o *por quei* do manuscrito como *porqu' eu*, solventando así o engano do copista e restablecendo a sílaba que faltaba no verso.

v. 10: ... *al*: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga I.

v. 14: Arias edita *ouv'* e, evidenciando graficamente a sinalefa que garante o isosilabismo da cantiga.

v. 15: Non consideramos necesaria a vírgula que os precedentes editores colocan entre a cláusula de relativo e a adverbial temporal, por xulgarmos que non existe pausa neste lugar dado o carácter temporal e non consecutivo de *pois*, que consideramos, xa que logo, conxunción temporal¹⁵⁸.

v. 17: Paxeco / Machado, fieis ao manuscrito, deixan o verso tal como aparece nel, mentres que Michaëlis uniformiza o comezo e escribe *acomend'*. Nós, concordando con Ferreiro / Pereiro, uniformizamos completamente o verso con respecto aos das cobras anteriores, interpretando o *a* como unha indicación do copista para máis adiante substituír o *N* errado do comezo do verso.

v. 19: Arias comeza o verso con minúscula, pero consideramos, cos outros editores, que a estrofa anterior ten independencia sintáctica con respecto á 'fiinda'.

vv. 19-20: Paxeco / Machado non xulgan necesario puntuar os versos da 'fiinda', contrariamente á opinión dos demais editores.

¹⁵⁸ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 69.
372

ao demo comend amor
 e min se damar hey salor
 uanto me nenbia o prazer
 amigos que ouue e perdi
 per amor pors mia senor ui.
 con gran pesar ey a dizer
No demo a comend amor
 e min se damar ey salor.
 ey quero ten mia senor
 e querrey mentren uiuo for

ja sennor quantos

eno mundo son. que salen co

mo uos quero gran ten. e

salen o mal que me per uos

uen. todos dizen que fillou

tra sennor. e punnen par

tur o coraçon. de uos amar

pors non ey uossamor.
 mia senor por uos eu nõ metur
 sen uosso le nõ possen guarecer
 e pors lo nõ ey se ueia prazer

todos dizen q fill outra senor
 e que me punne mui le de partur
 de uos amar pors nõ ey uossamor.
Este consello non possen fillar.
 peto mashi ueio per boa ffe.
 mouer por uos e p asli le
 todos dizen q fill outra senor
 e que me punne len de quitar
 de uos amar pors nõ ey uossamor.
 mas esto nõ quereu prouar senor
 de me quitar datender uossamor.

Adeus grudeco mia
 sennor. fremeosa que me uos

mostrou. e pors ueio quesse e

nenbrou de min en quanten

uuo for. on quer outra

sennor fillar. se non uos

se uos non pesar
 e tanto de uos possauer
 que uos non pes sempandarey
 por uossom e feruir uos ey
 e mentren no mudo uiuer

fol 76 r
col a

Ja fennor quantos

eno mundo fon.que faben co

mo uos quero gran ben. τ

faben o mal que me per uos

uen. todos dizen que fillou(/)

tra fennor. τ punnen par(/)

tir o coração. de uos amar

poys non ey uo[[amor.

mia feñor por uos eu nõ mêtir

fen uo[[o bẽ nõ po[[eu guareçer

epoys lo nõ ey fe ueia prazer

col b

todos dizen q̃ fill outra fēnor

τ que me punne muy bẽ de partir

. de uos amar poys nõ ey uo[[amor.

(e) fte conf[[ello non po[[eu fillar.

pero ma[[i ueio per bõa ffe.

morrer por uostpo a[[i he

todos dizen q filloutra fēnor

e que me punne ben de quitar

de uos amar poys nõ ey uo[[amor.

(m) ais e[to nõ quereu prouar [eñor

de me quitar datender uo[[amor.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 162-163.

Variantes: v. 1, *M/a*; v. 9, *E*; v. 11, *e poys*; v. 12, *señor*; v. 13, *departir*; v. 15, *Este*; v. 17, *uos r*

po.
+

[M]ia senhor, quantos eno mundo son
 que saben como vos quero gran ben
 e saben o mal que me per vós ven,
todos dizen: que filh' outra senhor 300
 5 e punh' en partir o [meu] coraçon
de vós amar, pois non ei voss' amor.

[E], mia senhor, por vos eu non mentir,
 sen vosso ben non poss' eu guarecer,
 e pois-lo non ei, se veja prazer, 305
 10 *todos dizen que filh' outra senhor*
 e que me punhe mui ben de partir
de vós amar, pois non ei voss' amor.

Este conselho non poss' eu filhar,
 pero m' assi vejo, per bõa fe, 310
 15 morrer por vós; e pero assi é,
todos dizen que filh' outra senhor
 e que me punhe ben de [me] quitar
de vós amar, pois non ei voss' amor.

Mais esto non quer' eu provar, senhor: 315
 20 De me quitar d' atender voss' amor.

MANUSCRITOS: A 275 (fol 76r col a/b)

VARIANTES

Gráficas: v. 8, *guareçer*; v. 13, *con//ello*; v. 14, *ffe*; v. 15, *he*.

Interpretativas: vv. 1, 7, faltan as iniciais, mais deixou-se o espazo para elas; vv. 13, 19, para as

Ile aconsellan que cambie de *senhor*, á vista de que non é correspondido (I). O trovador afirma, sinceramente, que sen o seu amor non poderá vivir, e como non o ten, todos lle recomendan que deixe esta *senhor* e cambie de amada (II). Mais non pode aceptar este consello, aínda que se vexa morrer por ela; aínda así, todos lle recomendan que cambie de *senhor*, xa que non pode obter o seu amor (III). Mais o que non quere é renunciar á esperanza de ser correspondido por ela (IV).

A apóstrofe á *senhor* abre a cantiga, e a seguir, a hipérbole serve para dar idea da totalidade das persoas (*quantos eno mundo son*, v. 1) que coñecen o amor do poeta pola dona¹⁶⁰ (*que saben como vos quero gran ben*, v. 2) ante a indiferenza desta¹⁶¹ (*e saben o mal que me por vós ven*, v. 3). Nestes versos destaca a insistente reduplicación da forma verbal *saben* en versos consecutivos, así como a paronomasia *ven / ben* en posición de rima que forma antítese co *mal* do v. 3, dentro do oxímoro que supón ese verso, que volvemos atopar na cantiga XIV, tamén deste autor (*Tan muito mal me ven d' amar / a mia senhor*, vv. 1-2). No cuarto verso retómase o fio sintáctico alterado desde o v. 1 pola acumulación de figuras retóricas en aposición, e coñecemos por fin a acción que realiza o suxeito: aconsellar ao namorado que cambie de amada (*todos dizen que filh' outra senhor*, v. 4), expresado de forma redundante nos vv. 5-6 utilizando a sinécdoque e mais a personificación do *coraçon*, que a continuación se transforma en silepse¹⁶² ao confundírense os suxeitos amadores, *coraçon* (*partir o meu coraçon / de vós amar*) e voz poética (*pois non ei voss' amor*).

Con nova apóstrofe á *senhor* para atraer a súa atención dá comezo a segunda cobra, dando lugar a un 'dobre' (véxase o apartado 'Artificios'), que vai seguido dunha litote alterada polo hipérbato como expresión da súa sinceridade (*por vos eu non mentir*, v. 7) antes de avisala de que sen o seu amor non sobrevivirá (v. 8), e xa que non o ten, todos lle recomendan que a deixe e cambie de *senhor* (vv. 9-10).

A terceira cobra comeza facendo referencia a ese consello que as xentes lle dan e que el non pode seguir, utilizando a anástrofe para antepoñer o elemento de maior importancia no verso (*Este conselho*, v. 13) e configurando en conxunto unha contraposición antitética (vv. 13-15). A hipérbole dá

¹⁶⁰ Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus trobadoresco explicado na cantiga IV.

¹⁶¹ Véxase a cantiga I, onde se analiza o desenvolvemento deste motivo no corpus.

¹⁶² Sobre o tratamento desta figura no corpus trobadoresco, véxase CASAS RIGALL, 1993.

entrada a seguir ao tópicoo da 'morte de amor' como consecuencia final de amar sen ser correspondido¹⁶³ (v. 15), e sendo así, as xentes insisten en que lle é mellor deixar de amar esta *senhor* e buscar outra (vv. 16-18).

Como conclusión, e contraponéndose ao insistente consello das xentes, a 'fiinda' serve como reafirmación do namorado na súa decisión inamovíbel de non abandonar a espera polo amor da súa *senhor* reclamada máis unha vez por medio da apóstrofe (v. 19), expresando esa espera mediante a perífrase amplificadora e redundante do v. 20.

Se consideramos a cantiga no seu conxunto, cabe salientar o estatismo xeral da mesma, especialmente potenciado polo paralelismo semántico e en parte formal dos versos que quedan entre os dous que conforman o 'refran' intercalar¹⁶⁴ (vv. 5, 11, 17), así como por outras iteracións máis arbitrarias (véxase o apartado 'Artificios'). No plano do contido, a composición xira en torno ao cambio de *senhor* como alternativa á morte, cos seus partidarios (as xentes que aconsellan o namorado) e os seus detractores (o propio amador), para acabar informando á interesada de que a pesar do que as xentes lle recomendan, o namorado non vai desistir na súa esperanza. En definitiva, o amante faille saber á dona que existe unha alternativa que a ollos da opinión pública mellora sensibelmente a súa situación actual, aínda que el seguirá esperando polo amor da *senhor*. É un aviso para a dona, un elemento máis que contribúe a tentar amolecer o seu corazón e conseguir que se apiade del.

O cambio de *senhor*

Dentro do corpus da 'cantiga de amor' hai certos textos en que se dá unha saída novidosa á 'coita' do namorado non correspondido, como alternativa ao sufrimento perpetuo que o leva polo camiño certo da morte: o cambio de *senhor*. Un dos poetas máis antigos da escola, Osoir' Eanes, introducía xa este motivo nas súas composicións, desde o momento en que o namorado toma a decisión de abandonar a amada:

Sazon é ja de me partir
de mia senhor, ca ja temp' ei
que a servi, ca perdud' ei

¹⁶³ Véxase na cantiga III o estudo do desenvolvemento deste motivo no corpus trobadoresco.

¹⁶⁴ Este recurso é común a outras cantigas deste autor, como se pode ver en IX, XII, XIII.

o seu amor, e quero-m' ir¹⁶⁵.

Logo, inevitabelmente, sobrevén a queixa por se atopar na mesma situación anterior:

Eu, que nova senhor filhei
mal me soube d' afan guardar.
Pois ela nunca soub' amar,
atal senhor que vos direi¹⁶⁶.

(...)
E forçou-me ora nov' amor
e forçou-me nova senhor
e cuido ca me quer matar¹⁶⁷.

Fernan Paez de Tamalancos introduce así mesmo este 'topos' en dúas cantigas da súa autoría que se sitúan a cabalo entre os xéneros 'de amor' e 'de escarnio'¹⁶⁸:

(...)
que eu ben poderei guarir
oi-mais sen vós, ca mui melhor
dona ca vós ei por senhor
e que non sabe assi mentir,
que fara adur tal traçon
sobre seu ome, sen razon¹⁶⁹.

(...)
ca tenho que baratei
ben pois me dela quitei.

Ca muito per i me sei
con melhor senhor, e sei

¹⁶⁵ *Sazon é ja de me partir*, vv. 1-4.

¹⁶⁶ *Eu, que nova senhor filhei*, vv. 1-4.

¹⁶⁷ *Cuidei eu de meu coração*, vv. 5-7.

¹⁶⁸ MARTÍNEZ PEREIRO, 1992: 61-81. Valeria Bertolucci explica as razóns que a levan a considerar estas composicións 'cantigas de amor' discrepando así da clasificación xenérica de Lapa e Martínez Pereiro, en BERTOLUCCI, 1993: 114-117.

¹⁶⁹ *Con vossa graça, mia senhor*, vv. 11-16.

de mí que a servirei¹⁷⁰.

Outros autores que tratan este tópico son Roi Fernandiz de Santiago, que maldi o Amor porque o obriga a amar outra muller unha vez que conseguira deixar de facelo¹⁷¹; Pero Garcia Burgales culpa a Deus de non poder escapar a un novo amor tras da morte da súa *senhor*¹⁷², de maneira similar a Don Pedro, Conde de Barcelos¹⁷³; finalmente, lembraremos o nostálxico Joan Soares Somesso, quen despois de amar unha *donzela* acaba amando unha *dona* polo seu parecido coa primeira¹⁷⁴.

Valeria Bertolucci considera necesario diferenciar entre estas cantigas en que a mudanza de *senhor* se produce efectivamente, e outras, moito máis numerosas, en que o mesmo motivo aparece suxerido como posibilidade, en ocasións só co obxectivo de *miscrar* os amantes mediante falsos consellos ou calumnias, como acontece na cantiga que nos ocupa, onde se intenta inducir o namorado a abandonar a *senhor* e buscar outra (*todos dizen que filh' outra senhor*, vv. 4, 10, 16) máis benévola. Segundo esta investigadora, só se deberían considerar *cantigas 'de change'* debedoras do modelo occitano as primeiras¹⁷⁵.

NOTAS

vv. 1, 7: Nin Michaëlis nin Paxeco / Machado indican as iniciais entre colchetes, aínda que están ausentes do manuscrito.

v. 2: Paxeco / Machado colocan neste verso unha vírgula final que resulta superflua.

v. 3: Ferreiro / Pereiro escriben *por* no canto de *per*, interpretación dos demais editores.

v. 4, 10, 13, 16: ... *filh'*: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga IV.

vv. 4, 16: Tanto Michaëlis como Ferreiro / Pereiro findan estes versos cunha vírgula que non nos parece necesaria, de acordo coa edición de Paxeco / Machado.

v. 5: En virtude do isosilabismo engadimos a sílaba que falta no verso de acordo con Michaëlis e Ferreiro / Pereiro; Paxeco / Machado optan por acrecentar [*me*] entre a conxunción inicial e a forma verbal, mais a secuencia rítmica da cantiga fai preferíbel, na nosa opinión, a primeira opción.

¹⁷⁰ *Non sei dona que podesse*, vv. 20-24.

¹⁷¹ *Ora começa o meu mal*.

¹⁷² *Ora vej' eu que xe pode fazer*.

¹⁷³ *Tal sazon foi en que eu ja perdi*.

¹⁷⁴ *Úa donzela quix' eu mui gran ben*.

¹⁷⁵ BERTOLUCCI, 1993: 120.

vv. 5, 11, 17: En LPGP explícase en nota que se modifica a edición de Michaëlis ao non dispoñeren tipograficamente estes versos como 'refran', pero a profesora alemá tampouco os dispón como tal, e mesmo aclara:

No original, o refran principia com o penultimo verso. Mas como o 4º é identico en todas as estrophes, e rima com o remate, enquanto o inmediato varia de estrophe para estrophe, pode ser muito bem que houvesse engano da parte do copista, e que realmente o quinto pertença ao corpo da cantiga e o quarto ao refran, parcialmente intercalar¹⁷⁶.

... *punh'* : Véxase a nota ao v. 13 da cantiga IX.

vv. 6, 12, 18: Paxeco / Machado e mais Ferreiro / Pereiro coinciden en xulgar como átona a forma do pronome de cortesía, cando a tónica que suxire o manuscrito parece aceptábel.

v. 7: Michaëlis non coloca vírgula tras da conxunción copulativa, se ben esta parece vir esixida pola apóstrofe, tal como consideramos os demais editores.

v. 8: ... *guarecer* : Véxase a nota ao v. 17 da cantiga X.

v. 9: Paxeco / Machado indican con vírgula unha pausa desnecesaria entre as dúas conxuncións iniciais. Michaëlis considera oportunos os puntos de exclamación para marcar a desiderativa.

... *se veja prazer* : o significado desta expresión fica escurecido neste contexto, pois noutras ocorrencias, como en *Martin Moxa, a mia alma se perca*, de Afonso Gomez, vemos *se vejades prazer*¹⁷⁷, co sentido de 'se vos prouguer'; aquí propoñemos entender que o namorado actúa como suxeito do verbo en presente de subxuntivo co significado de 'así eu vexa pracer'.

v. 15: Paxeco / Machado puntúan este verso con vírgulas antes e despois da conxunción copulativa, cando os demais editores achamos que é pertinente unha pausa máis marcada no remate da primeira falsa copulativa e que sobra a pausa tras de e, que forma locución coa concesiva *pero*.

v. 17: En virtude do esperado isosilabismo, incorporamos a sílaba que parece faltar no verso, transformando o verbo *quitar* en pronominal, de acordo cos editores precedentes. Outros casos no corpus que apoian esta modificación pódense ver nas cantigas II (v. 8), V (v. 7) ou XI (v. 2).

¹⁷⁶ MICHAËLIS, 1990, I: 540.

¹⁷⁷ *Martin Moxa, a mia alma se perca*, v. 12.

... *quitar*. Véxase a nota ao v. 8 da cantiga II.

v. 19: Consideramos de recibo os dous puntos finais neste verso, posto que o pronome deíctico fai referencia á cláusula que integra o verso seguinte. Os demais editores acaban o verso con vírgula.

v. 20: ... *quitar* : Véxase a nota ao v. 8 da cantiga II.

... *atender* : Véxase a nota ao v. 4 da cantiga VIII.

ao demo comend amor
t min se damar hey salor
uanto me nenbia o prazer
amigos que ouue tperdi
per amor pors mia seño2 uy.
con gran pessar ey a dizer
No demo a comend amor
e min se damar ey salor.
ey quero ben mia seño2
tquerrey mentreu uiuo for

todos dizen q fill outra seño2
t que me punne mur le departir
de uos amar pors nõ ey uoslamor.
Iste consello non posseu fillar:
per massi ueio per lwa ffe.
mourer por uos tpy assi he
todos dizen q filloutra seño2
e que me punne ben de quitar
de uos amar pors nõ ey uoslamor.
ais esto nõ quierem prouar seño2
de me quitar datender uoslamor.

ja senno2 quantos
eno mundo son. que salen co
mo uos quero gran ben. t
salen o mal que me per uos
uen. todos dizen que fillou
tra senno2. t punnen par
tir o coraçon. de uos amar
pors non ey uoslamor.
mia seño2 por uos eu nõ metir
sen uosso le nõ posseu guarecer
ey pors lo nõ ey se ueia prazer

Adeus guadesco mia
senno2. firmosa que me uos
mostrou. e pors ueio quesse z
nenbrou de min en quantem
uuo for. on quer outra
senno2 fillar. se non uos
se uos non pessar
etanto de uos possauer
que uos non pes sempre andarey
por uosson e ferir uos ey
ca mentreu no mudo uiuer

on quer outra sennoz fillar
se non uos se uos non pellar.
an muiro uos fez deus de le
que se uos puguer de laqui
serer uos som e uos demu
seredes señoz e por en

on quer outra señoz fillar
se non uos se uos non pellar
a non possem de sto forçar
deus que me uos faz muiro amar.

fol 76 r
col b

Adeus grade[co mia

[ennor. fremol[a que me uos

mo[trou. e poys ueio que[se :

nenbrou de min en quanteu

uiuo for. on quer outra

[ennor fillar. [e non uos

[e uos non pe[ssar

e tanto de uos po[ss auer

que uos non pe[ss emprandarey

por uo[ssom e[seruir uos ey

ca mentreu no m[undo u[iver

on quer outra [ennor fillar

[e non uos [e uos non pe[ssar.

an muyto uos fez deus de b[em

que [e uos p[uguer de[saqui

[erey uo[ssom e uos de mi

[eredes [e[hor e por en

on quer outra [e[hor fillar.

[e non uos [e uos non pe[ssar

a non po[ss[eu de[sto for[çar

fol 76 v
col a

deus que me uos faz muyt amar.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 163.

Variantes: v. 1, *A deus*; v. 10, *e seruír*; v. 16, *demi*.

XVI

A Deus gradesco, mia senhor
fremosa, que me vós mostrou;
e pois vejo que se nembrou
de min, enquant' eu vivo for, 320
5 *[n]on quer' outra senhor filhar*
se non vós, se vos non pesar.

[S]e tanto de vós poss' aver
que vos non pês, sempr' andarei
por voss' om' , e servir-vos-ei, 325
10 *[n]on quer' outra senhor filhar*
se non vós, se vos non pesar.

[T]an muito vos fez Deus de ben
que, se vos prouguer, des aqui 330
15 serei voss' om' , e vós de mí
seredes senhor, e por én,
[n]on quer' outra senhor filhar
se non vós, se vos non pesar,

[c]a non poss' eu d' esto forçar 335
20 Deus, que me vós faz muit' amar.

VARIANTES

Gráficas: v. 3, *que//e / nenbrou*; vv. 6, 12, 18, *pe//ar*.

Interpretativas: vv. 5, 7, 11, 13, 17, 19, faltan as iniciais mais deixouse o espazo para elas. Os versos da 'fiinda' non gardan espazo entre si para a notación musical, do cal se deduce que non terían melodía propia.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 276; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1619; LPGP, nº 157, 1.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 1; D'HEUR, 1975a, nº 441.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares e unha 'fiinda' de dous versos.

Artificios

'Coblas capcaudadas', III-IV; 'capdenals', vv. 6, I, 1, II; 'capfinidas', I-II-III. 'Dobres' de distribución regular, *eu* (vv. 4, 10), *voss' om'* e (vv. 9, 15); 'mozdobre' de distribución irregular, *vivo / viver* (vv. 4, 9).

Rítmica

A cantiga, bastante irregular ritmicamente, tende a centrar a principal carga acentual nas segundas e sextas sílabas na cobra I, nas terceiras e quintas na II, nas segundas e quintas na III e nas cuartas e quintas na 'fiinda'. No 'refran' son as terceiras e sextas as sílabas tónicas principais.

Esquema métrico

3 (8a 8b 8b 8a 8C 8C) + 8c 8c

I or ou ar

II er ei

III en i

IV ar

(TAVANI, 1967, nº 160: 394)

COMENTARIO

O namorado diríxese á *senhor* para facela sabedora da súa decisión de non abandonala nunca por outra, se a ela lle parece ben, para o cal agradece a Deus que se lembrese del facilitándolle a súa visión (I). Confiando na posibilidade de ser correspondido, sempre a servirá mentres viva, pois non quere ningunha outra *senhor* que non sexa ela, se non lle molesta (II). Como Deus a fixo tan fermosa, el será a partir dese momento o seu home, e ela será a súa *senhor*, se lle agrada; por iso non quere servir outra *senhor* que non for ela, se non lle parece mal (III), porque el non pode obrigarlle a Deus a isto, que xa fai que a ame tanto (IV).

Coa invocación de agradecemento a Deus por terlle mostrado a *senhor*¹⁷⁸ comeza a primeira cobra, seguida pola apelación directa a ela mediante a apóstrofe que destaca brevemente, como é habitual no corpus das 'cantigas de amor', a súa beleza¹⁷⁹, mediante o encabalgamento (vv. 1-2). A seguir, Deus resulta personificado ao atribuírselle a calidade humana da memoria (*pois se nembrou / de min*, vv. 3-4), utilizando de novo o encabalgamento seguido da estereotipada expresión hiperbólica do tempo que lle queda por vivir (v. 4) durante o cal só a quere servir a ela, e a ningunha outra *senhor*¹⁸⁰ (vv. 4-5). No segundo verso do 'refran' destaca a inclusión dun quiasmo que crea un notorio efecto aliterativo *se non vós, se vos non pesar* (v. 6) focalizando a atención na segunda persoa.

A expresión da esperanza de ser correspondido abre a segunda cobra (v. 7), insistindo o namorado no compromiso de servir sempre a *senhor*, intensificado polo encabalgamento (vv. 8-9) e o paralelismo semántico dos vv. 4 e 10, que expresan a mesma idea temporal mediante fórmulas estereotipadas, asociadas á hipérbole e á 'amplificatio' e invadidas polo hipérbato e a anástrofe.

Na estrofa final vólvese louvar hiperbolicamente a beleza da *senhor*, da cal Deus é o responsábel directo (v. 13); esta fermosura é a causante da decisión do amador, que en diante será o seu *ome* e ela a súa *senhor*, nunha expresión de reciprocidade fiada polo polisíndeto e polo poliptoto *serei / seredes* (vv. 14-16). Non é frecuente achar explicitada nos cancioneiros a relación entre o cantor

¹⁷⁸ Pódese ver o desenvolvemento deste 'topos' na cantiga II.

¹⁷⁹ Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus trobadoresco explicado na cantiga V.

¹⁸⁰ Nunha clara referencia á cantiga XV, onde as xentes recomendaban ao namorado buscar outra *senhor*, consello que el rexeitaba. Véxase esta cantiga para a explicación deste motivo.

e a dona como *ome / senhor*. É máis corrente que se exprese en termos de *vassalo / senhor*, como sucede na composición de Afons' Eanes do Coton *A gran dereito lazerei*, onde se di no 'refran': *e que queria eu melhor / de seer seu vassalo / e ela mia senhor?*¹⁸¹, facendo referencia á relación vasalático-feudal que se dá entre eles¹⁸².

A 'fiinda' serve de colofón á cantiga incorporando como conclusión final que o amante xa non pode contar coa axuda de Deus para isto, pois este xa se encarga de manter vivo o seu amor pola *senhor*¹⁸³, nun dístico final no que o hipérbato fragmenta a sintaxe alterándoa como reflexo do desasosego do namorado (vv. 19-20).

No conxunto da cantiga cabe salientar a ligazón interestrofica que se produce por causa das figuras de repetición, quer polo paralelismo semántico dos vv. 4 e 10, quer pola presenza do 'dobre' nos vv. 9 e 15. Subliñaremos así mesmo a presenza da figura divina nos versos primeiro e derradeiro, abrindo e pechando a composición, poñendo así de manifesto o importante rol que desempeña a divindade, presente con frecuencia na 'cantiga de amor', ben para posibilitar ou ben para dificultar a relación amorosa.

NOTAS

vv. 2, 20: Paxeco / Machado interpretan como átona a forma pronominal de cortesía, se ben a tónica que suxire o manuscrito é posíbel nestes lugares.

vv. 2-3: Paxeco / Machado acaban o v. 2 con vírgula, cando cremos que cómpre unha pausa máis marcada neste lugar para dar paso á consecutiva. Como é habitual nestes editores, colocan nova vírgula despois da conxunción copulativa do v. 3, que, xunto con Michaëlis, consideramos superflua.

v. 3: ... *nembrou*: Véxase a nota aos vv. 7, 13 da cantiga XIV.

vv. 4, 10, 16: Os editores portugueses findan sistematicamente con dous puntos o verso anterior ao 'refran', conforme a un uso antigo deste signo de puntuación.

v. 5: Paxeco / Machado acaban o verso con vírgula, tal vez por gralla de imprenta, pois non o fan así as outras dúas veces que se repite o 'refran'.

¹⁸¹ *A gran dereito lazerei*, vv. 5-7, 12-14, 19-21.

¹⁸² Véxase este motivo explicado na cantiga I.

¹⁸³ Véxase que na cantiga VII se presenta tamén Deus como responsábel do amor.

vv. 5, 7, 13, 17, 19: A profesora alemá non indica as iniciais engadidas entre colchetes, e Paxeco / Machado tampouco o fan nos vv. 13 e 19.

vv. 5, 11, 17: ... *filhar*: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga IV.

v. 8: Estes editores colocan un trazo sen necesidade ningunha entre a cláusula de relativo e a principal, cando abundaría unha vírgula.

vv. 9-10: Mentres Michaëlis acaba o v. 9 con punto e vírgula, os Machados non o puntúan. Nós xulgamos suficiente unha vírgula no final do v. 9, dando paso á explicativa seguinte. Os editores portugueses, en troca, marcan pausa tras da conxunción que principia o v. 10.

v. 15: Paxeco / Machado non colocan vírgula entre as copulativas, que consideramos necesaria para mellor marcar a reciprocidade do aserto.

v. 16: Mentres Paxeco / Machado colocan vírgulas antes e despois da conxunción copulativa, Michaëlis prefere o punto e vírgula anterior á mesma. Na nosa opinión, unha vírgula é suficiente para marcar a pausa necesaria neste lugar. Acabando o verso, Michaëlis non coloca puntuación, e Paxeco / Machado, os dous puntos habituais (véxase a nota aos vv. 4, 10, 16).

... *por én*: Véxase a nota ao v. 9 da cantiga III.

v. 18: Tanto Michaëlis como Paxeco / Machado colocan punto final neste verso, sen consideralo ligado á 'fiinda', como é a nosa opinión.

Autoría das cantigas VII - XVI

Estamos ante un amplo conxunto de textos (VII-XX, A 267–A 280) que a tradición manuscrita determina estar conformado por catorce cantigas que pertencen a tres autores diferentes. Aplicamos o método da análise comparativa retórico-estilística a todo o grupo para ver de confirmar as hipóteses do profesor Resende de Oliveira canto aos dous primeiros hipotéticos autores (Vaasco Perez Pardal para VII-XVI e Afons' Eanes do Coton para XVII). No relativo aos textos do terceiro (XVIII-XX), a falta de propostas atributivas, procedemos á súa edición e estudo para caracterizarmos o seu estilo.

Comezando polo primeiro grupo, temos dez cantigas, VII-XVI (A 267–A 276), susceptíbeis segundo Resende de pertenceren a Vasco Perez Pardal. Este trobador ten un repertorio integrado por un total de trece cantigas da súa certa autoría¹⁸⁴, das cales cinco son 'de escarnio'¹⁸⁵, cinco 'de amigo'¹⁸⁶ e tres 'de amor'¹⁸⁷. Lingüisticamente hai expresións similares como o verbo *entender* usado como sinónimo de 'escoitar'¹⁸⁸, repítense lexemas habituais no xénero como *servir* ou *serviço*¹⁸⁹, *conselho* ou *conselhar*¹⁹⁰, *perder* ou *tolher o sên*¹⁹¹, observándose algúns versos moi semellantes como os anónimos *Tan muito mal me ven d' amar, e quanto mal, meus amigos, me d' Amor ven*¹⁹² en relación cos de Pardal *quanto mal mi ven / d' Amor*¹⁹³, e *ven-m' én mal por esta razón*¹⁹⁴.

A identidade dos motivos temáticos móstrase claramente reveladora da autoría de Vasco Perez Pardal para o conxunto destes textos. O ciclo de cantigas anónimas mostra unha certa unidade temática que acha claros paralelos nas cantigas de Pardal a propósito da negación do ben por parte da *senhor*¹⁹⁵ e da súa responsabilidade sobre a morte do amante¹⁹⁶, en caso de producirse como

¹⁸⁴ Pódese ver a edición en MAJORANO, 1979.

¹⁸⁵ *De qual engano prendemos; Don Anssur, per qual serviço fazedes; Pedr' Amigo, quero de vós saber; Senhor, Don Anssur se vos querelou; Vedes agora que mala ventura.*

¹⁸⁶ *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo; Amigo, que cuidades a fazer; Amigo, vós ides dizer; Coitada sejo no meu coração; Por Deus, amiga, provad' un dia.*

¹⁸⁷ *Muito ben mi podia Amor fazer; Sempr' eu punhei de servir mia senhor; Senhor, des quand' en vós cuidei.*

¹⁸⁸ Na anónima *Senhor fremosa, querría saber*, v. 19; na de Pardal *Amigo, vós ides dizer*, v. 10.

¹⁸⁹ Nas anónimas *A Deus gradesco, mia senhor*, v. 9; *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor*, v. 22; *Ora poss' eu con verdade dizer*, vv. 8, 18; *Senhor fremosa, querría saber*, v. 2, 20; entre as de Pardal, *Don Anssur, per qual serviço fazedes*, v. 1; *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, vv. 1, 9, 14.

¹⁹⁰ Nas anónimas *Dizedes vós, senhor, que vosso mal*, v. 13; *Mia senhor, quantos eno mundo son*, v. 13; nas de Pardal, *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 16; *Por Deus, amiga, provad' un dia*, vv. 4, 7.

¹⁹¹ Nas anónimas *[Nostro Senhor] me guisou de viver*, v. 9; *Senhor fremosa, ja nunca sera*, vv. 3-4; *Senhor fremosa, ja perdi o sên*, v. 1; nas de Pardal, *Muito ben mi podia Amor fazer*, v. 3; *Senhor, des quand' en vós cuidei*, vv. 3, 8-9.

¹⁹² *Tan muito mal me ven d' amar*, vv. 1, 8.

¹⁹³ *Muito ben mi podia Amor fazer*, vv. 17-18.

¹⁹⁴ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 16.

¹⁹⁵ Nas anónimas *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor; Dizedes vós, senhor, que vosso mal; Mia senhor, quantos eno mundo son; Ora poss' eu con verdade dizer; Senhor fremosa, ja nunca sera; Senhor fremosa, ja perdi o sên; Senhor fremosa, querría saber*, entre as de Pardal, *Amigo, vós ides dizer; Muito ben mi podia Amor fazer; Sempr' eu punhei de servir mia senhor.*

consecuencia desta negativa; ante a impasibilidade cómplice do Amor¹⁹⁷, de Deus¹⁹⁸ e da propia *senhor*, as xentes non dubidarán en culpala a ela da morte do amador¹⁹⁹. Ante esta posibilidade, a *senhor* móstrase preocupada, pois pode perder o seu 'prez' polo incumprimento da súa parte do pacto feudal²⁰⁰. Outros 'topoi' tratados nas cantigas anónimas e nas de Pardal son a 'descrición da dona'²⁰¹, a 'coita de amor'²⁰², a 'loucura de amor' do namorado²⁰³, as referencias ao corazón²⁰⁴ e a identificación de *ver* con *amar* desde o primeiro encontro coa *senhor*²⁰⁵.

No plano retórico, cabe destacar grandes afinidades no grao de utilización de figuras como a apóstrofe, frecuentemente utilizada en ambos os casos²⁰⁶, a personificación, sobre todo da figura do Amor²⁰⁷, o 'dobre' que liga as cobras unhas coas outras dando unidade á cantiga²⁰⁸, a antítese como

¹⁹⁶ Nas anónimas *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor; Dizedes vós, senhor, que vosso mal; Mia senhor, quantos eno mundo son; Ora poss' eu con verdade dizer; Senhor fremosa, ja nunca sera; Senhor fremosa, ja perdi o sén; Senhor fremosa, quieria saber; nas de Pardal, Amiga, ben cuid' eu do meu amigo; Muito ben mi podia Amor fazer; Por Deus, amiga, provad' un dia.*

¹⁹⁷ Nas anónimas *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor; Dizedes vós, senhor, que vosso mal; Ora poss' eu con verdade dizer; [Nostro Senhor] me guisou de viver, entre as de Pardal, Amiga, ben cuid' eu do meu amigo; Muito ben mi podia Amor fazer; Semp' eu punhei de servir mia senhor.*

¹⁹⁸ Nas anónimas *A Deus gradesco, mia senhor; Des oje-mais me quer' eu, mia senhor; Ora poss' eu con verdade dizer; [Nostro Senhor] me guisou de viver; Senhor fremosa, ja nunca sera; Senhor fremosa, quieria saber; entre as de Pardal, Amigo, que cuidades a fazer; Amigo, vós ides dizer; Muito ben mi podia Amor fazer.*

¹⁹⁹ Nas anónimas *Mia senhor, quantos eno mundo son; Senhor fremosa, ja nunca sera; Senhor fremosa, ja perdi o sén; Senhor fremosa, quieria saber; nas de Pardal, Coitada seja no meu corazón; Por Deus, amiga, provad' un dia.*

²⁰⁰ Nas de Pardal *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo; Coitada seja no meu corazón.*

²⁰¹ Nas anónimas *A Deus gradesco, mia senhor; Dizedes vós, senhor, que vosso mal; Senhor fremosa, ja nunca sera; nas de Pardal, Amigo, que cuidades a fazer; Senhor, des quand' en vós cuidei.*

²⁰² Nas anónimas *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor; [Nostro Senhor] me guisou de viver; Senhor fremosa, quieria saber; e nas de Pardal Amiga, ben cuid' eu do meu amigo; Por Deus, amiga, provad' un dia; e en Coitada seja no meu corazón, na persoa da amiga.*

²⁰³ Nas anónimas *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor; [Nostro Senhor] me guisou de viver; Senhor fremosa, ja nunca sera; Senhor fremosa, ja perdi o sén; nas de Pardal, Muito ben mi podia Amor fazer; Senhor, des quand' en vós cuidei.*

²⁰⁴ Nas anónimas *Mia senhor, quantos eno mundo son; Ora poss' eu con verdade dizer; Senhor fremosa, ja nunca sera; Senhor fremosa, quieria saber; nas de Pardal Amiga, ben cuid' eu do meu amigo; Coitada seja no meu corazón; Por Deus, amiga, provad' un dia; Semp' eu punhei de servir mia senhor; Senhor, des quand' en vós cuidei.*

²⁰⁵ Nas anónimas *Senhor fremosa, ja nunca sera; Senhor fremosa, ja perdi o sén; Tan muito mal me ven d' amar; nas de Pardal, Semp' eu punhei de servir mia senhor; Senhor, des quand' en vós cuidei.*

²⁰⁶ Entre as anónimas salientaremos determinadas cantigas que inclúen esta figura no 'refran' como *Dizedes vós, senhor, que vosso mal*, vv. 6, 12, 18, e tamén en 1, 13, 20; *Senhor fremosa, ja perdi o sén*, vv. 6, 12, 18, e tamén en 1, 7, 14; *Senhor fremosa, quieria saber*, vv. 6, 12, 18, 24, e tamén 1, 8, 15, 20; ou que presentan unha distribución simétrica da mesma nas diferentes estrofas, como *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor*, vv. 1, 8, 15, 22; *Mia senhor, quantos eno mundo son*, vv. 1, 7, e tamén no 19; *Ora poss' eu con verdade dizer*, vv. 2, 8, 14, e tamén no 19, en relación coas cantigas de Pardal *Pedr'Amigo, quero de vós saber*, vv. 1, 8, 15, 22, 29, 32; *Por Deus, amiga, provad' un dia*, vv. 1, 7, 13, 4 e 16; *Senhor, Don Anssur se vos querelou*, vv. 1, 8, que presentan unha distribución apostrófica similar.

²⁰⁷ Nas anónimas personifícase o Amor en *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor*, v. 7 (*sofrer a coita en que me ten Amor*); *Dizedes vós, senhor, que vosso mal*, v. 4 (*en me leixardes en poder d' Amor*); *[Nostro Senhor] me guisou de viver*, vv. 7-8 (*E non me poss' eu queixar con razon / d' Amor*); nas de Pardal, ademais do Amor personificado que se ve en *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, v. 9 (*se oje el viv' en poder d' Amor*); *Muito ben mi podia Amor fazer* (ao longo de toda a cantiga, pois o motivo estruturador da mesma é o dos males que o Amor lle causa ao trobador); *Semp' eu punhei de servir mia senhor*, v. 4 (*e o poder en que me ten Amor*), vv. 6, 12, 18 (e

reflexo da confusión do trovador²⁰⁹, o políptoto que estende a acción no tempo²¹⁰, a insistente 'accumulatio' polisindética²¹¹, ou a dubitativa interrogación retórica²¹², tanto nas cantigas anónimas como nas de Pardal; no conxunto dos textos anónimos cabe sinalar tamén certas figuras de uso frecuente ou moderado, que están presentes en menor grao no repertorio de Pardal, como a hipérbole e a comparación hiperbólica²¹³, o oxímoro²¹⁴, e outras que teñen un uso discreto nas cantigas

Amor me faz por ela morrer), temos a do corazón en *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, v. 3 (*que anda triste o meu corazón*); *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 13 (*E sab' este meu coração*).

²⁰⁸ Nas anónimas *A Deus gradesco, mia senhor*, vv. 9, 15 (*voss' om' e*); *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor*, vv. 8, 15, 22 (*Por vós, mia senhor – entre outros-*); *Dizedes vós, senhor, que vosso mal*, vv. 5, 11, 17 (*pois eu non*); *Mia senhor, quantos eno mundo son*, vv. 5, 11, 17 (*e, punhe –entre outros-*); *Ora poss' eu con verdade dizer*, vv. 2, 8, 14 (*senhor –entre outros-*); *Senhor fremosa, ja perdi o sén*, vv. 5, 11, 17 (*quantos saben*); *Senhor fremosa, querria saber*, vv. 5, 11 (*pois me podedes*), vv. 17, 23 (*pois vos eu amo*); *Tan muito mal me ven d' amar*, vv. 4, 10, 16 (*pesar*), vv. 7, 13 (*Quando me nembra*); e entre as de Pardal, en *Amigo, que cuidades a fazer*, vv. 7, 13 (*En me partir de*), vv. 10, 16 (*mais este, cuid'*); *Amigo, vós ides dizer*, vv. 7, 14 (*Mais*); *Muito ben mi podia Amor fazer*, vv. 1, 4 (*fazer*), vv. 8, 11 (*dizer*), vv. 15, 18 (*sofrer*).

²⁰⁹ Nas anónimas *Ora poss' eu con verdade dizer*, vv. 15-16 (*que me leixades morrer sen razon / por vós pero me podedes guarir*), *Tan muito mal me ven d' amar*, v. 14 (*que ouv' e perdi*); e nas de Pardal *Coitada seja no meu coração*, vv. 9-10 (*porque mi diz ca mi quer mui gran ben / mais vedes ora de que m' é gran mal*); *Muito ben mi podia Amor fazer*, vv. 1-3 (*Muito ben mi podia Amor fazer / (...) / mais non quer ei*), vv. 6-7, 13-14, 20-21 (*quer-me matar / e mia senhor non me quer i valer*); *Sembr' eu punhei de servir mia senhor, onde ao longo de cada estrofa a antítese estrutura a oposición entre a vontade do amador de servir a senhor, e o desprezo dela*.

²¹⁰ Nas anónimas *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor*, vv. 7, 10, 13, 17, 18 (*sofrer-sofri-sofrer-sofri- sofrer*), vv. 2, 9, 19, 20 (*dizer-dixe-dizer-diga*); *Dizedes vós, senhor, que vosso mal*, vv. 2, 3, 14 (*fezessedes-fazedes-façades*), vv. 5, 8, 11, 17 (*quero-quiserdes-querer-quis-querrei*), v. 19 (*vi-veerei*); *Ora poss' eu con verdade dizer*, vv. 2, 10, 12, 13, 18 (*faço-fiz-faço-fazedes-faç- -faço*), vv. 3, 5, 6, 11, 20 (*ei-ouber-aver-ei-ei*); [*Nostro Senhor*] *me guisou de viver*, vv. 4, 6, 14, 15 (*quer-quer-quer-queira*); *Senhor fremosa, ja nunca sera*, vv. 3, 11, 13, 16 (*moiro-morrer-moiro-mort'*), vv. 10, 11 (*amar-amei-amo*); *Senhor fremosa, ja perdi o sén*, vv. 2, 7, 15 (*morrer- morrer-moiro*), vv. 3, 5, 9 (*querer-quero-queredes*); *Senhor fremosa, querria saber*, vv. 4, 8, 9, 10, 15, 22 (*diredes-dizede-diredes-disser-digades-diredes-diredes*); *Tan muito mal me ven d' amar*, vv. 9, 19, 20 (*quero-quero-querrei*); entre as de Pardal, en *Coitada seja no meu coração*, vv. 4, 7, 8, 16 (*pesar-mi-á-pesass' –pesar-mi-á-pesar avere' i*), vv. 6, 12, 18 (*morrer-morre*), vv. 13, 14 (*sofr' eu-sofrer*); *Muito ben mi podia Amor fazer*, vv. 5-6 (*cuidar-cuido*), vv. 16, 17 (*moira-morrese*); *Por Deus, amiga, provad' un dia*, vv. 8, 10, 14, 17 (*dizerdes-digades-dizerdes-digades*); *Senhor, des quand' en vós cuidei*, vv. 3, 4, 8, 10 (*perdi-perdud' ei-perdud' ei-perdi*), vv. 3-4, 5, 11, 17 (*aver soia-perdud' ei-avia-avia*).

²¹¹ Nas anónimas *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor*, vv. 8-12 (*ca muit' á, de pran, / que vos eu dixei toda mia razon / e quanto mal sofri á gran sazon / e qual pavor de mort' e quant' afan / por vós; e nunca fezeistes por mí / ren*); *Ora poss' eu con verdade dizer*, vv. 7-8 (*Pois se non dol Deus de min, nen Amor, / nen vós, senhor; entre as de Pardal, en Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, vv. 5-7, 12-14, 19-21 (*que non oí / nenhun cantar que fezesse por mí; / nen que non ouvi seu mandado migo*); *Amigo, que cuidades a fazer*, vv. 7-9 (*En me partir de nunca ja saber / vosso mandado nen ùa sazon, / nen vos falar, se per ventura non*); *Muito ben mi podia Amor fazer*, vv. 5-7, 12-14, 19-21 (*ven log' e faz-m' en mia senhor cuidar / e pois cuid' i muit' : ar quer-me matar / e mia senhor non me quer i valer*); *Senhor, des quand' en vós cuidei*, vv. 3-5 (*perdi o sén que eu aver / soia e ja perdud' ei, / de quant' al avia, sabor*).

²¹² Na anónima *Senhor fremosa, querria saber*, os dous versos finais de cada estrofa e mais o do 'refran' constitúen un insistente interrogatorio á dona: *que diredes a quen vos preguntar, / (...) / senhor, por que me leixades morrer?* (vv. 4-6); *que diredes, se vos alguen disser / que lhe digades (...) / (...) / senhor, por que me leixades morrer?* (vv. 9-12); *que diredes, (...) / u vos aquesto preguntado for: / (...) / senhor, por que me leixades morrer?* (vv. 15-18); *se vos alguen preguntar esta vez, / que lhe diredes, (...) / (...) / senhor, por que me leixades morrer?* (vv. 21-24).

²¹³ Nas anónimas, entre outros exemplos, pódense ver *A Deus gradesco, mia senhor*, v. 13 (*Tan muito vos fez Deus de ben*); *Des oje-mais me quer' eu, mia senhor*, vv. 15-16 (*mia senhor, que sembr' amarei / máis ca min nen al*); *Dizedes vós, senhor, que vosso mal*, vv. 5-6 (*pois eu non quero min nen al / atan gran ben come vós, mia senhor*), vv. 11-12 (*pois eu non sei eno mund' al querer / atan gran ben come vós, mia senhor*), vv. 17-18 (*pois eu non quis eno mund' al, nen querrei / atan gran ben come vós, mia senhor*), vv. 19-20 (*Ca nunca dona vi nen veerei / con tanto ben come vós, mia senhor*); [*Nostro Senhor*] *me guisou de viver*, v. 2 (*na mui gran coita, mentr' eu vivo for*), vv. 13-14 (*nunca perderei / ja mui gran coita*); *Senhor fremosa, ja nunca sera*, vv. 1-3 (*ja nunca sera / ome no mundo que tenha por ben / se eu por vós moiro*), vv. 8-11 (*que nunca me perdon / Nostro Senhor se*

anónimas e moderado nas de Pardal, como o 'mozdobre'²¹⁵, ou a sinécdoque²¹⁶.

Nos aspectos métricos as cantigas anónimas mostran significativas coincidencias coas composicións de Pardal, pois en ambos os dous casos son preferidas as cantigas 'de refran' ás 'de meestria'²¹⁷, con tres ou esporadicamente catro cobras de catro versos (ou cinco nas cantigas anónimas)²¹⁸, decasílabos ou en menor medida octosílabos²¹⁹, con esquemas estróficos bastante comúns como os numerados por Tavani como 160 e 161, ademais do 183, maioritario nas cantigas anónimas²²⁰. Todas as cobras das composicións pendentes de atribuír son singulares, como a maior parte das de Pardal²²¹, e como artificios obsérvase a mesma preferencia nas cantigas anónimas e nas de Pardal polo uso das 'coblas capdenals' sobre as 'capfinidas', e destas sobre as 'capcaudadas'²²². A palabra volta e mais a rima derivada son utilizadas con moderación nunhas e noutras cantigas²²³.

máis de coraçon / vós pud' amar do que vós sempre amei / des que vós vi, e amo; *Senhor fremosa, queria saber, v. 3 (pois vos eu sei máis d' outra ren amar)*, v. 17 (*pois vos eu amo mui de coraçon*), v. 23 (*pois vos eu amo muito máis ca mi*); entre as de Pardal, destacamos estes exemplos: *Amigo, que cuidades a fazer*, vv. 5, 11, 17 (*chorar muito e nunca fazer al*), v. 15 (*que me valera máis de me matar*); *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, vv. 1-2 (*Sempre punhei de servir mia senhor / quant' eu máis pud'*).

²¹⁴ Pódense ver nas anónimas *Dizedes vós, senhor, que vosso mal*, vv. 1-2 (*que vosso mal / seria se me fezesdes ben*); *Mia senhor, quantos eno mundo son*, v. 3 (*o mal que me per vós ven*); *Senhor fremosa, ja nunca sera*, vv. 5-6 (*por én vos estará / mal, se me ben non quiserdes fazer*); entre as de Pardal, pódese ver *Muito ben mi podia Amor fazer*, vv. 8-9 (*Faz-mi mal e non ouso a dizer / de muito mal que mi faz se non ben*).

²¹⁵ Na anónima *Tan muito mal me ven d' amar*, vv. 4, 10, 16 (*dizer-digo-dizer*); e nas de Pardal *Coitada seja no meu coraçon*, vv. 7-8 (*pesasse-pesar-mi-á*), vv. 13-14 (*sofr' eu-sofrer*); *Muito ben mi podia Amor fazer*, vv. 2, 3 (*quisesse-quer*), 16, 17 (*moira-morrese*).

²¹⁶ Nas anónimas *Mia senhor, quantos eno mundo son*, v. 5 (*e punh' en partir o meu coraçon*); *Ora poss' eu con verdade dizer*, vv. 13-14 (*en me queixar / de vós, senhor, eno meu coraçon*); nas de Pardal, en *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, v. 3 (*que anda triste o meu coraçon*); *Coitada seja no meu coraçon*, v. 1 (*Coitada seja no meu coraçon*); *Roguei-vos eu, madre, ai gran sazon*, v. 4 (*poi-lo eu ja vi, de coraçon*).

²¹⁷ No relativo ás cantigas anónimas, sete teñen 'refran' e tres son 'de meestria', e nas de Pardal, oito son 'de refran' e cinco 'de meestria'.

²¹⁸ Das cantigas anónimas, nove teñen tres cobras e unha catro; catro están formadas por cobras de cinco versos e tres por estrofas de catro versos; dúas por cobras de seis versos e unha por estrofas de sete. Das trece de Pardal, doce teñen tres cobras e unha catro; as estrofas de sete delas están formadas por catro versos, catro por sete versos, unha por cinco e unha por oito.

²¹⁹ Oito cantigas anónimas presentan versos decasílabos e dúas octosílabos; das trece cantigas de Pardal, nove están integradas por versos decasílabos, dúas por octosílabos, unha por heptasílabos e outra combina eneasílabos e decasílabos.

²²⁰ Sete das cantigas anónimas presentan o esquema estrófico nº 183 de Tavani, (abbcac) común a dez cantigas máis no corpus trobadoresco (TAVANI, 1967: 250-252); outras dúas presentan o nº 160 (abbacc), que coincide co de 464 cantigas, é o máis común no corpus (TAVANI, 1967: 154-199); unha delas segue o esquema nº 257 (abccba), único no corpus. En canto ás cantigas de Pardal, cinco delas presentan o esquema nº 160, outras cinco o nº 161 (abbacca) que comparten con 292 cantigas máis, sendo o segundo esquema máis utilizado (TAVANI, 1967: 199-238), e outras tres repártense os esquemas nº 112, 152 e 189.

²²¹ Aínda que mostra unha clara preferencia polas cobras singulares, que utiliza en sete cantigas, este autor conta cun repertorio máis variado, con dous cantares formados por cobas unisoantes con rima b singular, outros tres tamén con cobras unisoantes con rima c singular, e outra composición integrada por cobras dobradas.

²²² Nos dez textos anónimos úsanse as 'coblas capdenals' en oito cantigas, en seis as 'capfinidas' e noutras seis as 'capcaudadas'. Nas trece composicións de Pardal, úsanse as 'capdenals' en doce delas, as 'capfinidas' en sete cantares e as 'capcaudadas' en cinco.

²²³ En catro das cantigas anónimas é utilizada a palabra volta, mentres que a rima derivada localízase en seis destas composicións. En canto ás cantigas de Pardal, usa a palabra volta en seis ocasións, mentres que a rima derivada é utilizada en nove cantigas, sen que haxa coincidencias léxicas nestes artificios entre un e outro grupo de cantigas.

Praticamente todas as palavras rimantes destas cantigas se repitem noutras composições de Pardal; en total as ocorrencias suman noventa e tres, e inclúen tanto palabras comúns no corpus trobadoresco como outras pouco habituais e mesmo raras en posición de rima: *viver*²²⁴, *for*²²⁵ (menos frecuente), *senhor*²²⁶, *dizer*²²⁷, *matar*²²⁸ (pouco frecuente), *razon*²²⁹, *ben*²³⁰, *sén*²³¹, *quer*²³² (VII); *dizer*, *sén*, *ben*, *for* (menos frecuente), *prazer*²³³ (fóra do habitual), *senhor*, *Amor*²³⁴, *vi*²³⁵, *coraçõ*²³⁶, *razon* (VIII); *sén*, *ben*, *senhor*, *sei*²³⁷, *ei*²³⁸, *guardar*²³⁹ (menos común) (IX), *ben*, *sén*, *parecer*²⁴⁰ (menos frecuente), *fazer*²⁴¹, *entender*²⁴² (menos habitual), *perdon*²⁴³ (menos frecuente), *coraçõ*, *ei*, *sei*, *mal*²⁴⁴, *meu*²⁴⁵, *deu*²⁴⁶ (pouco frecuente), *eu*²⁴⁷ (X); *senhor*, *dizer*, *fazer*, *sabor*²⁴⁸, *ben*, *ren*, *Amor*, *de pran*²⁴⁹ (moi pouco frecuente), *razon*, *sazon*²⁵⁰, *mí*, *aquí*²⁵¹, *al*²⁵², *mal*, *sófrere*²⁵³ (moi pouco habitual), *á*²⁵⁴, *ja*²⁵⁵ (XI); *saber*²⁵⁶ (menos usual), *poder*²⁵⁷, *ren*, *ben*, *valer*²⁵⁸ (menos habitual), *perdon* (menos frecuente),

²²⁴ *Coitada seja no meu coração*, v. 15.

²²⁵ *Amigo, vós ides dizer*, v. 14.

²²⁶ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 1; *Amigo, vós ides dizer*, v. 15; *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, v. 10.

²²⁷ *Muito ben me podia Amor fazer*, vv. 8, 11; *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 4; *Amigo, vós ides dizer*, v. 1.

²²⁸ *Muito ben me podia Amor fazer*, vv. 6r, 22; *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 15.

²²⁹ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 16.

²³⁰ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 2; *Muito ben me podia Amor fazer*, v. 9; *Coitada seja no meu coração*, v. 9; *Amigo, vós ides dizer*, v. 2.

²³¹ *Muito ben me podia Amor fazer*, v. 3.

²³² *Coitada seja no meu coração*, v. 2.

²³³ *Amigo, vós ides dizer*, v. 4.

²³⁴ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 4; *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, v. 9.

²³⁵ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 7; *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 7.

²³⁶ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 13; *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 13; *Coitada seja no meu coração*, v. 1; *Por Deus, amiga, provad' un dia*, v. 11.

²³⁷ *Por Deus, amiga, provad' un dia*, v. 17; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 3.

²³⁸ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 9; *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 4.

²³⁹ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 14.

²⁴⁰ *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 2; *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 13.

²⁴¹ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 5r; *Muito ben me podia Amor fazer*, vv. 1, 4; *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 1; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 14.

²⁴² *Amigo, vós ides dizer*, v. 10.

²⁴³ *Coitada seja no meu coração*, v. 4; *Por Deus, amiga, provad' un dia*, v. 10.

²⁴⁴ *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 6r; *Coitada seja no meu coração*, v. 10; *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, v. 16; *Vedes agora que mala ventura*, v. 6; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 19.

²⁴⁵ *Amigo, vós ides dizer*, v. 6r.

²⁴⁶ *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 30, 33.

²⁴⁷ *Amigo, vós ides dizer*, v. 5r; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 29.

²⁴⁸ *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 5r.

²⁴⁹ *Coitada seja no meu coração*, v. 6r.

²⁵⁰ *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 8; *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, v. 2.

²⁵¹ *Por Deus, amiga, provad' un dia*, v. 15; *Vedes agora que mala ventura*, v. 12.

²⁵² *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 5r; *Coitada seja no meu coração*, v. 7; *Amiga, ben cuid' eu do meu amigo*, v. 17; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 19.

²⁵³ *Coitada seja no meu coração*, v. 13.

²⁵⁴ *Amigo, vós ides dizer*, v. 9.

²⁵⁵ *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 8.

²⁵⁶ *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 7; *Amigo, vós ides dizer*, v. 16; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 1.

²⁵⁷ *Muito ben me podia Amor fazer*, v. 24; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 7.

²⁵⁸ *Muito ben me podia Amor fazer*, v. 7r.

senhor, coração, entender (menos habitual), *mí* (XII); *mal, ben, sén, Amor, al, senhor, á, ja, for* (menos frecuente), *senhor* (XIII); *fe*²⁵⁹ (*fóra das habituais*), *é*²⁶⁰, *pesar*²⁶¹, *Amor, sabor, mal, ven*²⁶², *ben, al, prazer* (*fóra do habitual*), *perdi*²⁶³ (menos frecuente), *vi, dizer, senhor, for* (menos frecuente) (XIV); *ben, ven, senhor, coração, amor*²⁶⁴, *prazer* (*fóra do habitual*), *fe* (*fóra das máis habituais*), *é* (XV); *senhor, for* (menos frecuente), *pesar, aver*²⁶⁵, *ei, ben, aqui, mí, én* (XVI). A estas palabras débense engadir as citadas que se repiten dentro deste grupo de cantigas atribuíbeis a Vaasco Perez Pardal, e tamén as que se repiten neste grupo sen que volvan a aparecer na obra de Pardal; son palabras rimantes menos recorrentes no corpus e que incrementan considerabelmente o número de ocorrencias: *amar, sazon* (VII); *servi, amar, pavor, servir, partir* (VIII); *morrer, querer, partir, guarir, pavor, vez, amar* (IX); *amei, morrer* (X); *amei* (XI); *servir, amar, guarir, morrer, servi, vez, morrer* (XII); *morrer, querer, guarir* (XIII); *amar* (XIV); *partir, filhar* (XV); *filhar, amar* (XVI). A coincidencia masiva que se observa na utilización de palabras rimantes nestas cantigas e nas de Pardal indicaría de forma clara a súa autoría, ao noso modo de ver.

Así pois, a análise comparativa retórico-estilística parece confirmar claramente a hipótese do profesor Resende que propón Vaasco Perez Pardal como o autor destas dez cantigas, que deberían incorporarse definitivamente ao seu repertorio poético dadas as semellanzas xenéricas, lingüísticas, temáticas, retóricas e métricas que as unen ás outras composicións do trobador, evidenciando así unha autoría común.

²⁵⁹ *Por Deus, amiga, provad' un dia*, v. 5.

²⁶⁰ *Por Deus, amiga, provad' un dia*, v. 4.

²⁶¹ *Sempr' eu punhei de servir mia senhor*, v. 15.

²⁶² *Muito ben me podia Amor fazer*, v. 17; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 22.

²⁶³ *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 10.

²⁶⁴ *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 6r.

²⁶⁵ *Senhor, des quand' en vós cuidei*, v. 3; *Amigo, que cuidades a fazer*, v. 16; *Vedes agora que mala ventura*, v. 2; *Pedr' Amigo, quero de vós saber*, v. 11.

Capítulo V

Cantiga XVII (anónima)

23
enior fremosa muyto mal leuey
sostiendo tempo e atendi melloz
• e deus e uos fazedes me por
e por me que quando comecey
amigo por nun que uola dey.
ofreda coyta q uos por mi uen.

enior fremosa por

me ueiaqui gradece

a deus que uos posso dizer. a coyta

que me fazedes soffrir. e deus ne

uos non me ualedes p. amigo por

meu amor e por mi. offreo a coy

ta que uos por mi uen. e soffrien

do coyta se fern o ben

[A 277]

fol 77 v
col a

ennor fremo[a pois

me ueiaqui grade[c

a deus que uos po[[o dizer. a coyta

que me fazedes [offrer. e deus nẽ

uos non me ualedes y. amigo por

meu amor r por mi. offred á coy (/)

ta que uos por mi uen. ca [offren (/)

do coyta [e [eru o ben

col b

eñor fremo[a muyto mal leuey

[offrendo tempo ratendi mellor

r deus r uos fazedes me peor

r peor me que quando começey

amigo por min que uola dey.

o fredacoyta q̃ uos por mi uen.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 163-164.

Variantes: v. 1, *Sennor*; v. 6, *Soffred*; vv. 6, 7, non sinala a barra inclinada final; v. 10, r *atendi*;

v. 14, *Sofred a coyta*.

XVII

- [S]enhor fremosa, pois me vej' aqui,
gradesc' a Deus que vos posso dizer
a coita que me fazedes sofrer,
e Deus nen vós non me valedes i. 445
- 5 - Amigo, por meu amor e por mí,
[s]ofred' a coita que vos por mí ven,
ca sofrendo coita se serv' o ben.
- [S]enhor fremosa, muito mal levei,
sofrendo tempo, e atendi melhor; 450
- 10 e Deus e vós fazedes-me peor,
e peor m' é que quando comecei.
- Amigo [meu], por min que vo-la dei,
[s]ofred' a coita que vos por mí ven,
[ca sofrendo coita se serv' o ben.] 455

MANUSCRITOS: A 277 (fol 77v col a/b)

VARIANTES

Gráficas: v. 3, *loffrer*; v. 6, *offred*; vv. 7, 9, *loffrendo*; v. 11, *começei*.

Interpretativas: vv. 1, 8, 13, faltan as iniciais, mais deixouse o espazo para elas.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 277; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1620; LPGP, nº 157, 58; FERREIRO / PEREIRO, 1996a, nº 3.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 58; D'HEUR, 1975a, nº 442.

MÉTRICA

'Cantiga de amor' dialogada, do tipo 'de refran'. Dúas cobras singulares.

Artificios

'Coblas capdenals', vv. 1, 5, I, II; vv. 4, I, 3, II. 'Dobres' de distribución regular, *Senhor fremosa* (vv. 1-8), *amigo* (vv. 5-12); 'mozdobre' de distribución irregular, *por mí / por min* (vv. 5-12).

Rítmica

A cantiga enteira, co 'refran' incluído, presenta unha certa tendencia á acentuación principal nas segundas e cuartas sílabas, mostrando a cobra I as sétimas e a II as sextas como portadoras de acentos secundarios. No 'refran' estes quedan distribuídos nas terceiras, quintas, oitavas e novenas sílabas.

Esquema métrico

2 (10a 10b 10b 10a 10a 10C 10C)

I i er en

II ei or

(TAVANI, 1967, nº 139: 13)

COMENTARIO

O namorado abre este diálogo coa *senhor* agradecendo a Deus poder falarlle á súa amada da 'coita' que sente por causa dela, aínda que nin a dona nin o propio Deus lle prestan axuda ante o seu sufrimento. A amada recoméndalle, polo seu amor e por ela, paciencia para continuar nesa situación, pois a 'coita' que sente non lle reportará máis que proveito (I). A seguir, o trovador aduce que o ten pasado mal durante o tempo que leva sufrindo, pero aínda así conseguía esperar, mais agora entre Deus e a *senhor* fan que a situación sexa incluso peor que ao principio do seu amor. Con todo, a amiga, impertérrita, continúa aconsellándolle, por ela mesma, causante da 'coita', que siga sufrindo, pois é o mellor que pode facer para 'servir o ben' (II).

A cantiga dá comezo coa apóstrofe á *senhor*, destacando brevemente a súa beleza¹ (*Senhor fremosa*, v. 1). O trovador diríxese a ela dando grazas a Deus por poder falarlle da 'coita' que sofre pola

¹ Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus analizado na cantiga V.

súa causa², sen recibir axuda nin da divindade nin dela mesma³, utilizando unha 'intensificatio' negativa polisindética (*e Deus nen vós non me valedes i*, v. 4). A dona responde dirixíndose apostroficamente ao namorado por medio da fórmula típica das 'cantigas de amigo' na voz feminina (*Amigo*, en posición de 'dobre', vv. 5, 12), rogándolle cunha 'intensificatio' polo seu amor e por ela mesma que se resigne a continuar sufrindo, para o seu propio proveito⁴. A expresión desta última idea introdúcese nos dous versos do 'refran' mediante a repetición e o políptoto [*s*]ofred' a coita / sofrendo coita, a paronomasia en posición de rima entre *ven* e *ben*, destacando así mesmo o hipérbato que altera a orde sintáctica no primeiro verso do 'refran' e a metáfora do segundo (*se serv' o ben*).

A segunda cobra comeza con idéntica apóstrofe que a primeira, formando así un 'dobre' de distribución regular. A seguir, a hipérbole invade a estrofa para magnificar a expresión da 'coita' (*muíto mal levei / sofrendo tempo*, vv. 8-9), engastándose nunha comparación antitética (*melhor / peor*, vv. 9-10-11) que se vai ensarillando a través dunha serie polisindética de catro elementos (con dous dos nexos copulativos en posición anafórica, vv. 10-11) para crear unha 'accumulatio' de efecto intensificador, potenciado pola reduplicación comparativa de *peor* (vv. 10-11). A voz feminina volve intervir introducindo a mesma fórmula apostrófica e semellante contido que na estrofa anterior (vv. 5-12), o cal provoca a aparición do 'dobre' e o 'mozdobre' neste verso que precede o 'refran' final.

No conxunto da cantiga salientaremos o contraste que se observa no decorrer da mesma, confrontando o ton sosegado da primeira cobra en que se mostra o agradecemento á divindade e a tímida e sesgada solicitude á *senhor*, coa acumulación de figuras retóricas (hipérbole, polisíndeto, comparación, antítese, anáfora) que envolven e impulsan a rancorosa acusación da segunda estrofa. Este cambio de actitude está producido seguramente pola resposta da dona, negativa ante as pretensións do amador, o cal provoca nel o enfado. Outro trazo destacábel é a similitude entre o verso previo ao 'refran' en cada estrofa, recurso xa observado noutras cantigas, que levou unha parte da crítica a consideralos integrados no 'refran' (véxase a nota a estes versos).

² Pódese ver o desenvolvemento no corpus deste motivo analizado na cantiga III. Nótese a ausencia de medo ou 'pavor' do namorado á hora de falarlle á muller dos seus sentimentos e da 'coita' que sofre, ao contrario do que adoita ser norma, a timidez nos amadores, como se pode ver no estudo deste motivo na cantiga VII.

³ Pódese observar a mesma actitude pasiva de Deus nas cantigas VIII e XI, e tamén da *senhor* na cantiga VIII.

⁴ Véxase o desenvolvemento deste motivo no corpus analizado na cantiga I.

NOTAS

vv. 1, 6, 8, 13: Michaëlis non indica as engádegas das iniciais entre colchetes, e Paxeco / Machado só o fan no v. 8.

vv. 2, 6, 13: Ferreiro / Pereiro interpretan como tónica a forma pronominal de cortesía, mais ao non ir precedida de preposición, preferimos considerar este pronome en función de complemento indirecto como átono.

v. 4: Paxeco / Machado colocan entre vírgulas a copulativa negativa, a modo de aposición, cando a forma plural do verbo esixe os dous suxeitos dentro da mesma unidade sintáctica.

... *í*: Véxase a nota ao v. 4 da cantiga III.

vv. 5, 12: Tanto Michaëlis como Ferreiro / Pereiro interpretan que estes versos están integrados no 'refran', aínda que as marcas no manuscrito non o indican así⁵. En LPGP só se modifica a edición de Michaëlis neste punto.

A profesora alemá non puntúa o final destes versos, mentres que nós consideramos necesaria unha vírgula para separar o complemento en aposición do corpo da cláusula.

vv. 7, 14: Paxeco / Machado, como é costume neles, colocan vírgula tras da preposición, e novamente antes do pronome impersoal, convertendo a cláusula que actúa como complemento circunstancial de modo, en aposición.

v. 9: Paxeco / Machado deciden situar a vírgula despois do xerundio, cando, concordando con Michaëlis e con Ferreiro / Pereiro, xulgamos máis conveniente facer pausa entre as dúas copulativas. Os mesmos editores acaban o verso con vírgula, se ben a contraposición cos versos seguintes parece esixir o punto e vírgula, tal como o entenden Michaëlis e Ferreiro / Pereiro.

... *atendi*: Véxase a nota ao v. 4 da cantiga VIII.

v. 12: Solventamos o anisosilabismo do verso restaurando a sílaba que faltaba, concordando coas edicións de Michaëlis e de Ferreiro / Pereiro. Paxeco / Machado, pola contra, engaden a este efecto un *[et]* que non cadra ben no contexto sintáctico.

⁵ Véxase na cantiga VII a nota aos vv. 5, 11, 17, 23, así como as cantigas IX, XII, XIII e XX.

Autoría da cantiga XVII

A 'cantiga de amor' dialogada *Senhor fremosa, pois me vej' aqui* (A 277), podería ser, segundo a hipótese avanzada por António Resende de Oliveira, baseándose en deducións codicolóxicas e históricas, obra de Afons' Eanes do Coton. Este autor conta no seu haber con dezasete 'cantigas de escarnio'⁶, tres 'cantigas de amigo'⁷ e só unha 'cantiga de amor'⁸. Lingüisticamente, escasas son as similitudes léxicas ou fraseolóxicas, véndose estas reducidas ao emprego de léxico feudal para expresar a relación vasalática: *servir* na cantiga anónima e *vassalo*, *senhor* na única 'cantiga de amor' que con certeza pertence a Coton⁹, e á leve semellanza entre algunha expresión utilizada na cantiga anónima, como *pois me vej' aqui*¹⁰ e *poi-lo non vejo eu*¹¹, nunha 'cantiga de amigo' de Coton na cal o namorado se dirixe á muller cunha apóstrofe semellante a *[S]enhor fremosa* no 'incipit' de A 277; trátase de *mui fremosa mia senhor*¹².

No que respecta aos motivos literarios, o cancionero de Coton ofrece poucos datos para a comparación, pois a maior parte dos seus textos son escarniños, e só temos tres 'cantigas de amigo'¹³ e unha 'de amor' nas cales buscar afinidades temáticas propias dos xéneros amorosos. De feito, só unha destas composicións ofrece similitudes de peso con A 277; esta cantiga anónima ten a forma dun diálogo amoroso entre os amantes, no cal o namorado mostra o seu desgusto porque non soporta a 'coita de amor' que sofre; a *senhor* responde que o que debe facer é seguir sufrindo, polo seu ben. En *Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben*, de Coton, temos outro diálogo amoroso, pero esta vez é a 'amiga' a que se mostra preocupada polo 'amigo', xa que o ve triste e ela descoñece a razón, pero quere

⁶ Abadessa, *oí dizer*; *A mí dan preç'*, e non é desguisado; *As mias jomaas vedes quaes son*; *A ùa velha quis ora trobar*; *Ben me cuidei eu*, Maria Garcia; *Covilheira velha, se vos fizesse*; *Fernan Gil, and' aqui ameazado*; *Foi Don Fagundo un dia convidar*; *Mari-Mateu, ir-me quer' eu d' aquen*; *Meestre Nicolas, a meu cuidar*; *Orraca Lopez vi doente un dia*; *Paai Rengel e outros dous romeus*; *Pero da Pont' en un vosso cantar*; *Pero da Ponte, ou eu non vejo ben*; *Sueir' Eanes, un vosso cantar*; *Traj' agora Marinha Sabugal*; *Veeron-m' agora dizer*.

⁷ *Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben*; *Quando se foi meu amigo*; *Se gradoedes, amigo*.

⁸ *A gran dereito lazerei*. Deixamos fóra do seu repertorio o fragmento anónimo postrobadoresco de xénero indeterminado *A quantos saben trobar*, insertado subrepticamente entre as súas cantigas con posterioridade á súa confección (véxase o capítulo I, onde se aborda ao tratar os textos postrobadorescos dos cancioneros).

⁹ *A gran dereito lazerei*, vv. 6-7, 13-14, 20-21.

¹⁰ *[S]enhor fremosa, pois me vej' aqui*, v. 1.

¹¹ *Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben*, v. 20.

¹² *Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben*, v. 17.

¹³ Mesmo poderíamos falar só de dúas, pois *Quando se foi meu amigo*, ten dobre atribución, en B 827 / V 413 a Coton, e en B 640 / V 241 a Paai Soarez de Taveiroos, pero mostra máis afinidades con este último que con Coton, pois os 'topoi' tratados nesta cantiga (partida do amigo, engano, represalias da amiga) difiren moito dos que aparecen nas outras dúas (amiga namorada e preocupada pola tristura do amigo), entre outras razóns. Pódense ver máis polo miúdo as semellanzas coas cantigas de Taveiroos na análise comparativa que facemos neste traballo no capítulo I, e sobre todo no estudo monográfico de Gemma Vallín sobre a obra de Paai Soarez de Taveiroos (VALLÍN, 1996).

averiguala, aínda que o namorado non parece moi disposto a darlle explicacións. Así pois, estes motivos complementaríanse dentro da mesma serie narrativa, parecendo unha composición a continuación da outra. Tamén teñen en común as referencias a Deus¹⁴ e ao motivo da 'coita de amor'.

No plano retórico, a cantiga anónima aseméllase a algunhas de Coton no uso de figuras como a apóstrofe¹⁵, a antítese¹⁶, a anáfora¹⁷, e os 'dobres' con que se inician algunhas intervencións dos personaxes¹⁸.

Na métrica, poucas son as afinidades, pois a cantiga anónima é 'de refran', e Coton prefere as cantigas 'de meestria'¹⁹; a cantiga anónima está formada por dúas cobras de cinco versos decasílabos agudos máis dous 'de refran', mentres que Coton ten dúas cantigas constituídas por dúas cobras e 'refran', pero con diferente número de versos²⁰; este autor mostra unha clara tendencia polo uso dos decasílabos (agudos ou graves) sobre o resto das medidas²¹, que é o máis habitual no corpus trobadoresco, coincidindo neste aspecto concreto coa cantiga en estudo. O esquema estrófico empregado en A 277 non acha correlación ningunha nas cantigas de Coton, pero coinciden en cambio no emprego das cobras singulares e mais das 'coblas capdenals'²². En canto ás palabras rimantes, achamos seis palabras en posición de rima na cantiga por atribuír que son utilizadas en dez ocasións por Coton noutras composicións súas, se ben é certo que os termos son dos máis repetidos: *aquí*²³,

¹⁴ [S]enhor fremosa, pois me vej' aqui, vv. 2, 4, 10; Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben, vv. 5, 9, 11, 17, 23.

¹⁵ Na anónima [S]enhor fremosa, pois me vej' aqui vense apóstrofes ao inicio da intervención de cada voz no diálogo (vv. 1, 8; vv. 5, 12); nas cantigas de Coton vense, entre outros exemplos, en Abadessa, oí dizer, vv. 1, 11, 16, 23, 28; Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben, vv. 1, 5, 11, 17, 23-24; ou Se gradoedes, amigo, vv. 1, 5, 11, 17; ademais das que estruturan as 'tençons' e certas cantigas escamiñas xa desde o 'incipit'.

¹⁶ No texto anónimo chama a atención a comparación antitética *muito mal levei / sofrendo tempo, e atendi melhor / e vós e Deus fazedes-me peor, / e peor m' é que quando comecei* (vv. 8-11), e na cantiga de Coton *Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben, vemos e non sei eu por que, nen por que non* (v. 8).

¹⁷ Na anónima aparece a anáfora de e nos vv. 10-11; nas de Coton, destaca a mesma anáfora de e en *Sueir Eanes, un vosso cantar*, vv. 3-6, 12-13, ou en *Pero da Pont' en un vosso cantar*, vv. 10-12, 23-24, ademais doutros casos menos rechamantes, como e en *As mias jornadas vedes quaes son*, vv. 4-5, 13-14; *A ùa velha quis ora trovar*, vv. 3-4; *Meestre Nicolas, a meu cuidar*, vv. 5-6; *Orraca Lopez vi doente un dia*, vv. 2-3; *Quando se foi meu amigo*, vv. 9-10; *de en Abadessa, oí dizer*, vv. 3-5, 9-10, 16-17; *nen en Ben me cuidei eu, Maria Garcia*, vv. 16-17; ou *por en Pero da Pont' en un vosso cantar*, vv. 6-7.

¹⁸ *Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben*, vv. 5, 11, 17, 23 (*Par Deus*), vv. 7, 13, 19 (*trist' andades*).

¹⁹ Conta Coton no seu repertorio con once cantigas 'de meestria' fronte a sete 'de refran'.

²⁰ *Mari' Mateu, ir-me quer' eu d' aquen*, está integrada por dúas estrofas de catro versos máis dous de 'refran'; *Orraca Lopez vi doente un dia*, está formada por dúas cobras de cinco versos máis un 'refran' de dous.

²¹ Sobre dezaoito cantigas, este autor usa versos decasílabos en doce delas.

²² Coton usa cobras singulares en catorce composicións, e 'coblas capdenals' en quince textos.

²³ *Abadessa, oí dizer*, v. 12; *A ùa velha quis ora trovar*, v. 5.

*dizer*²⁴, *i*²⁵, *mi*²⁶, *ben*²⁷ e *melhor*²⁸. Na nosa opinión esta circunstancia sería, máis que un sinal da autoría de Coton, un indicio de que os trobadores efectivamente se axudarían dunha especie de instrumento auxiliar a modo de dicionario de rimas para compor as cantigas²⁹.

Así pois, a análise dos elementos internos non parece mostrarse determinante para confirmar ou descartar a autoría de Coton, pois as únicas afinidades claras establécense entre *[S]enhor fremosa, pois me vej' aqui* e mais unha 'cantiga de amigo' dialogada deste autor en canto ao tratamento do tema amoroso; neste caso debemos concluir que ou ben a cantiga non pertence a Afons' Eanes do Coton ou ben o método de análise empregado é insuficiente neste caso para dirimir o problema atributivo debido ao reducido corpus amoroso de que dispón Coton para establecermos comparacións co debido rigor; agora ben, se damos prioridade absoluta á coincidencia temática, aínda que as afinidades retóricas e métricas sexan poucas, entón si se podería avalar a autoría de Coton para esta cantiga. Mais considerando estes factores de maneira global, o resultado fala en contra da súa autoría.

²⁴ *As mias jornadas vedes quaes son*, v. 15; *Pero da Pont' en un vosso cantar*, v. 25; *Abadessa, oí dizer*, v. 1; *Veeron-m' agora dizer*, v. 1; *Sueir' Eanes, un vosso cantar*, vv. 2, 16.

²⁵ *Pero da Pont' en un vosso cantar*, vv. 5, 12; *A mí dan preç' e non é desguisado*, v. 2.

²⁶ *Pero da Pont' en un vosso cantar*, v. 6; *Veeron-m' agora dizer*, v. 6; *A ùa velha quis ora trobar*, v. 6.

²⁷ *Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben*, v. 1; *Abadessa, oí dizer*, v. 10; *Veeron-m' agora dizer*, v. 2.

²⁸ *A gran dereito lazerei*, vv. 5, 12, 19; *Meestre Nicolas, a meu cuidar*, v. 22; *Sueir' Eanes, un vosso cantar*, v. 10.

²⁹ MONTERO SANTALHA, 2000: 1500.

Capítulo VI

Cantigas XVIII – XX (anónimas)

urando ela ia ey perdudo.
 ofen amigo tanto mudo
 enon sey ome tan entendudo
 quemogentenda a por que digo.
 y sentirigo ay sentirigo.

Ew en ueio aqui troba

dores. sennoz e lume destes ol

Mays firmosa de

los meus. que troban damor

quantas ueio en

por las señores. non ueien a

santaren e que mays deseio / en

qui trobador par deus. q ue

que sempre audanto seio / non

moientenda o por que digo. al

cha drey mays drey chamigo.

e al fante e al seferigo

y fenterigo ay sentirigo al e al

enoi firmosa mays de qntas son
 en scaren t que mays deseio.
 dizer uos quero se ds me perdon.
 no uei ome de quatos ueio.

ue moientenda o por que digo.
 mouos tante tan decoraçom.
 que o dormir iao ey pldto.
 señoz demu ito meñ coraçon.
 non ueien ome tan entendudo.
 ue moientenda. o. p. q. d.

fante e al seferigo

la e outra amigo uias
 se deus me ualla nó a tous dias.
 non cha drey eu cao durias
 t perdernias poren comigo.
 y sentirigo ay sentirigo.

fol 78 r
col a

Mays fremojá de :

quantas ueio en

Janaren e que mays de(eio(/)r en

que Jempre cuidando Jeio (/)non

cha direy mays direy chamigo.

y Jenterigo ay Jentirigo al e al

fanx e al Je(erigo

(e) la e outra amigo uías

Je deus me ualla nō a dous dias.

non cha direy eu ca o dirias

r perdertias poren comigo.

y Jentirigo ay Jentirigo.

col b

uidand ela ia ey perdido.

oJen amigo rando mudo

e non Jey ome tan entendudo

quemogentenda a por que digo.

y Jentirigo ay Jentirigo.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 164.

Variantes: v. 1, non indica os tres puntos finais; v. 2, non sinala a marca entre *ueio* e *en*; vv. 3, 4, non indica a barra inclinada previa á última palabra de cada verso; vv. 6, 12, *Ay* ; v. 14, o *sen*; v. 16, 423

que mogentenda.

XVIII

[A] máis fremosa de quantas vejo
 en Santaren, e que máis desejo,
 e en que sempre cuidando sejo,
 non cha direi, mais direi-ch' , amigo:

5 *[A]i Sentirigo, ai Sentirigo!, 460*
 al é Alfanx' e al Seserigo!

[E]la e outra, amigo, vi-as,
 se Deus me valha, non á dous dias.

Non cha direi eu, ca o dirias
 10 e perder-t' -ias por én comigo. 465
 [A]i Sentirigo, ai Sentirigo!,
 [al é Alfanx' e al Seserigo!]

[C]uidand' [en] ela ja ei perdido
 o sén, amigo, e ando mudo;

15 e non sei ome tan entendudo 470
 que m' oj' entenda o por que digo:
 [A]i Sentirigo, ai Sentirigo!,
 [al é Alfanx' e al Seserigo!]

MANUSCRITOS: A 278 (fol 78r col a/b)

VARIANTES

Gráficas: v. 16, *quemogentenda*.

Interpretativas: vv. 1, 5, 7, 11, 13, 17, faltan as iniciais, mais deixouse o espazo para elas; v. 5, */enterigo*; v. 16, *a por*.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 278; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1621; LPGP, 157, 3; FERREIRO / PEREIRO, 1996a, nº 1; ARIAS FREIXEDO, 2003, nº 250.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 3; D'HEUR, 1975a, nº 443.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares.

Artificios

'Coblas capfinidas'; 'capdenals', vv. 4, I, 3, II. Rima derivada, *dirias / digo* (vv. 9, 16). 'Mozdobre' de distribución regular, *veje / vi-as* (vv. 1, 7); 'dobre' de distribución irregular, *ela* (vv. 7, 13).

Rítmica

A cantiga enteira estrutúrase ritmicamente con base nas cuartas sílabas como tónicas principais en todas as cobras e mais no 'refran'. Como acentos secundarios vemos na estrofa I os das sétimas sílabas, na II os das sétimas e primeiras, na III os das segundas, sextas e sétimas e no 'refran' aparecen nas primeiras e sextas.

Esquema métrico

3 (9' a 9' a 9' a 9' b 9' B 9' B)

I ejo igo

II ias

III udo

(TAVANI, 1967, nº 19: 25)

COMENTARIO

O trovador namorado fállalle a un seu amigo da moza que desexa, a máis fermosa de Santarén e que ocupa sempre o seu pensamento, pero non lle quere dicir quen é; mais o que si lle di é *[A]i, Sentirigo, ai Sentirigo!*, */ al é Alfanx' e al Sesarigo!* (I). Dous días atrás viuna con outra, pero non lle dirá quen é ao seu amigo, porque este o comentaría con máis xente, e iso sería causa de ruptura da súa amizade (II). Pensando nela perdeu a razón e tamén a fala; pero ignora se hai alguén con coñecementos suficientes como para entender por que di *[A]i, Sentirigo, ai Sentirigo!*, */ al é Alfanx' e al Sesarigo!* (III).

Comeza esta enigmática cantiga coa hipérbole que recolle a expresión da beldade suprema do ser amado, a dona máis fermosa de Santarén¹ (vv. 1-2), fiada nunha serie polisindética de tres elementos que recollen nunha 'accumulatio' os sentimentos do trovador de desexo e obsesión, así mesmo hiperbolicamente expresados e alterados polo hipérbato (vv. 2-3). A continuación, usando unha contraposición antitética e a reduplicación verbal, o namorado anuncia a súa negativa a revelar a identidade desa dona sen par², pero en vez diso, transmítele ao amigo a quen se dirixe³ unhas palabras de significado escuro: *[Ai] Sentirigo, ai Sentirigo!, / al é Alfanz' e al Sesarigo!* (vv. 5-6, 11-12, 17-18). O primeiro destes versos que forman o 'refran' recolle o que parece unha apóstrofe reduplicada iniciada pola interxección *ai*, seguida do topónimo Sentirigo, localidade portuguesa próxima a Santarém⁴. Podemos logo deducir que o namorado está a dirixirse apostroficamente ao lugar onde vive a súa amada⁵; mais, por que non á amada mesma mediante o anagrama do seu hipotético nome, *Sentirigo / Inés Trigo*?⁶ A continuación comenta que unha cousa é *Alfanz[e]* e outra diferente *Sesarigo*, por medio da reduplicación da estrutura sintáctica con efecto aliterativo. Ambos os dous topónimos fan referencia a pequenos núcleos urbanos na ribeira do Texo próximos a Santarém, mais con actividades diferentes⁷. O profesor Carlos Paulo Martínez Pereiro destaca a paronimia equívoca alusiva que se agacha no

¹ Véxase o desenvolvemento deste 'topos' no corpus tratado na cantiga V.

² Véxase o motivo do 'segredo' estudado na cantiga IV, e o da ocultación do nome da amada nesta mesma cantiga.

³ Pódese ver o desenvolvemento no corpus deste motivo na cantiga XIV, e complementándoo, o 'topos' das 'gentes' e os 'miscradores', na cantiga IV.

⁴ A investigadora Graça Videira Lopes apunta un feito que podería ter importancia asociado ás referencias que ocultan estes topónimos: o papel central de Santarém na guerra civil que conduciu Afonso III ao poder, do cal dan fe varias cantigas satíricas (LOPES, 2004: 366).

⁵ Lémbrase que aínda hoxe en Galiza pervive o costume tradicional de dirixirse cordialmente a unha persoa chamándoa polo nome do lugar onde vive ou de onde procede.

⁶ Dona Carolina Michaëlis deixándose seducir polo desafío que nós tamén aceptamos, avanzou certas hipóteses sobre a identidade desta *senhor*, tirando do mesmo fio que a levou a hipotizar que fora Estevan d' Avoín, irmán de Joan d' Avoín, o autor das mesmas. A muller proposta con maiores posibilidades de acerto é "D. Eixamea (Ximena) Esteves, filha de Estêvam Soares, chamado de Alfange, a qual casou com o irmão de D. João de Aboim, o grande privado do Bolonhês, que ahí possuía direitos e bens vastíssimos" (MICHAËLIS, 1990, II, 448). O hipotético 'Inés Trigo' que propomos tería que verse apoiado por investigacións que fomesen fundamentos históricos e xeográficos que probasen a existencia dunha tal dona neses tempos e lugares, investigacións que excederían amplamente o obxectivo deste traballo, no cal só pretendemos xogar a adiviñar o anagrama oculto. Véxanse nesta mesma cantiga, ao abordarmos o tratamento específico deste motivo no corpus, outros casos análogos (e menos hipotéticos) de ocultación do nome da amada.

⁷ Antes de apareceren o ferrocarril e as estradas, o río constituía a vía de comunicación por excelencia. O Texo e os bairros nados nas súas ribeiras tiveron unha importancia fundamental no desenvolvemento da cidade de Santarém. O Alfanz desenvolveu unha importante actividade pesqueira, mentres que Sesarigo destacou pola actividade comercial e industrial. O topónimo Sesarigo designaba unha localidade próxima á vila de Santarém, pero moito máis pequena que o Alfanz e con peor fortuna, pois a partir do século XIX foi perdendo importancia e tamén o seu nome, sendo coñecida nos nosos días como a Ribeira (<http://www.santaremonline.pt/roteiros.html>).

segundo verso deste enigmático 'refran', que ofrece a dupla lectura: *al é al / a lea*⁸. Nun plano máis formal, a profesora Pilar Lorenzo Gradín fai notar a presenza de rimas únicas ou raras, en textos que se afastan da convencionalidade dos motivos habituais na 'cantiga de amor'; nestas composicións, as palabras clave adoitan ficar en posición de rima, como aquí sucede con *Sentirigo* e *Seserigo*⁹, mais outras palabras rimantes non tan raras como *vi-as*, *dirias*, *mudo* ou *entendudo*, son casos únicos en posición de rima na lírica trobadoresca profana¹⁰.

Utilizando a anástrofe para dar preferencia aos elementos máis importantes no verso (*Ela e outra*), no comezo da segunda estrofa o trobador dirixese novamente ao seu amigo mediante apóstrofe (v. 7), e poñendo a Deus como garante da súa sinceridade (v. 8), relátalle unha situación acaecida apenas dous días atrás: a visión da *senhor*¹¹, esta vez acompañada doutra muller (vv. 7-8). A seguir, utiliza o poliptoto como reforzo da súa negativa a desvelar a identidade da dona, xa que o amigo sería incapaz de gardarlle o segredo, como é ben sabido polo trobador, e se isto ocorrese, a amizade entre eles romperíase (vv. 9-10). A continuación repítese de novo o enigmático 'refran'.

Na terceira cobra continúa facéndolle certas confidencias ao seu amigo, aludido mediante nova apóstrofe (v. 2), enfiadas polo polisíndeto: De tanto pensar na amada perdeu o xuízo e a fala¹² (vv. 13-14) e non sabe de ninguén tan perspicaz que sexa quen de interpretar as súas enigmáticas palabras, para o cal fai uso da derivación poliptótica *entendudo / entenda* insertada nunha expresión comparativa na forma pero superlativa no fondo (*non sei ome tan entendudo / que m' oï' entenda o por que digo*, vv. 15-16). No relativo ao significado da estrofa, detéctase un paradoxo, pois o namorado manifesta 'andar mudo' como consecuencia da obsesión producida pola *senhor*, pero a verdade é que non para de falar, co amigo e con quen se atreve a tentar decifrar o enigma.

⁸ Segundo o profesor Martínez Pereiro, "Ainda que esta tipoloxía de paronimia equívoca alusiva aparece instalada preferentemente no ámbito dos 'perversos versos' satíricos, iso non significa que non apareza, de maneira máis ocasional, tamén naqueles textos amorosos imbuídos, en maior ou menor medida, de heterodoxia e de equivocidade". Outros casos semellantes no corpus amoroso son *ama / amma*, en *Atal vej' eu aqui ama chamada* e *Desmentido m' a' qui un trobador*, dúas 'cantigas de amor' de Joan Soarez Coelho, ou *el vira / Elvira*, que serán tratados algo máis adiante, a fio do motivo da ocultación do nome da amada (MARTÍNEZ PEREIRO, 2004: 415).

⁹ LORENZO GRADÍN, 2004: 231.

¹⁰ Véxase o índice de palabras rimantes en MONTERO SANTALHA, 2000.

¹¹ Sobre o tratamento no corpus deste 'topos' véxase a cantiga II.

¹² A investigadora Ana M^a Mussons fíxose nestes versos para exemplificar algúns dos efectos da 'coita' que conducen o namorado á loucura (MUSSONS, 1991: 165). Véxase o desenvolvemento no corpus do motivo do 'sén perdido' e dos efectos da 'coita', na cantiga VII.

No conxunto da cantiga salienta a presenza do 'mozdobre' de distribución regular (*vejo / vi-as*) que relaciona os primeiros versos das dúas primeiras cobras, o 'dobre' de distribución irregular (*ela*) nos primeiros versos da segunda e terceira estrofas, e a iteración das mesmas palabras no inicio dos vv. 4 e 9 (*non cha direi*). Os procedementos de repetición evidéncianse especialmente no 'refran', onde afectan tanto aos topónimos como ás estruturas sintácticas (reduplicación de *Ai, Sentirigo*, no primeiro verso e repetición da mesma estrutura sintáctica *al é + topónimo*, no segundo verso).

O nome da *senhor* oculto na cantiga

Vemos logo como este trobador desafia os outros a que adiviñen o significado das súas enigmáticas palabras: *Ai, Sentirigo, ai Sentirigo / al é Alfanx'* e *al Seserigo*. Pola nosa parte, e sen máis xustificación que a da elucubración textual, avanzamos a posibilidade de que o topónimo *Sentirigo* agache talvez o anagrama do nome da *senhor*, 'Inés Trigo'; en opinión do profesor Martínez Pereiro sobre este enigma recollido en XVIII e XIX,

Nestes dous textos, poderían existir non só indicios de identidade, mais tamén algún tipo de xogo anagramático ou compositivo que, por baixo da expresión evidente, ocúltase o nome da namorada.

A isto podería apontar, para alén de expresións adversativas e en parte contraditorias, o acentuado e explícito carácter de auténtico desafío (...) aínda que non se teña encontrado a 'solución' á posíbel adiviña, talvez por se tratar, en realidade, de algo propositadamente ilusorio, dun grande engano do enigmático autor que, potenciando así as súas cualidades e habilidades como trobador, pretendese diminuír o valor dos seus conxéneros e concorrentes¹³.

Un caso parello ao destas composicións polo ton desafiante con que se somete a proba a pericia dos demais expertos trobadores é a cantiga *Pois mi non val d' eu muit' amar*, de Airas Moniz d' Asme, que transcribimos a seguir, na cal o trobador se mostra convencido de que os seus colegas adiviñarán sen problemas o nome da amada, e así conseguirá vingarse dela por negarse a 'fazerlle ben':

¹³ MARTÍNEZ PEREIRO, 1999: 72.

Pois mi non val d' eu muit' amar
a mia senhor, nen a servir,
nen quan apost' eu sei negar
o amor, que lh' ei, e a 'ncobrir
a ela que me faz perder,
que mi o non poden entender,
ja eu chus non a negarei;
vel saberan de quen tort' ei:

Da que á melhor semelhar
de quantas no mund' ome vir,
e máis mansa sabe falar
das que ome falar oir;
non vo-la ei chus a dizer...
quen-quer x' a pode entender;
ja chus seu nome non direi;
ca a feito ja mi a nomeei!

E quen ben quiser trastornar
per todo o mundo, e ferir,
mui festinho xi-a pod' achar;
ca, por vos ome non mentir,
non á ela tal parecer
con que s' assi poss' asconder.
Per como a eu dessinei,
acha-la-an, cousa que sei!

Os que me soian coitar
foi-lhes mia senhor descobrir.
Ja mi ora leixarán folgar,
ca lhis non podia guarir,
ca ben lhe-la fiz conhecer,
porque me non quis ben fazer!
E tenho que ben me vinguei,
Pois-la en concelho averigui!

Xosé M^a Álvarez Blázquez achegouse a este texto e, sentíndose sen dúbida incluído entre os

trobadores desafiados¹⁴, considerou decifrado o nome da amada agachado nos versos sétimo e oitavo, baixo o anagrama *i / vel sa = Isabel*¹⁵. As técnicas de ocultación do nome da *senhor*, aínda que escasas, non son novidade nos cancioneros; o traballo realizado polo profesor Carlos Paulo Martínez Pereiro a propósito da 'interpretatio nominis'¹⁶ deitou luz sobre varios casos posíbeis de nomes agachados nos versos das cantigas; ademais das reflexións antes avanzadas sobre o que talvez oculten os misteriosos topónimos das cantigas XVIII-XIX, outro nome xeográfico corre o risco de volveuse disémico, no 'refran' da cantiga *Se m' eu da Marinha partir*, de Fernan Paez de Tamalancos, envolto na 'equivocatio' establecida pola ambigüidade polisémica entre o topónimo e antropónimo *Marinha* descubrindo o nome da *senhor* e violando así o segredo amoroso¹⁷.

*Se m' eu da Marinha partir
non poderei alhur guarir*¹⁸.

E aínda hai máis que dicir sobre os topónimos, pois se nas cantigas do chamado 'Trobador de Santarém' funcionan polo menos como indicios para axudar a resolver o enigma aos compañeiros do trobador desafiante, son referencias aínda máis precisas as que presenta a cantiga de Joan Garcia de Guilhade *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*, onde o namorado, sabendo de certo que logo ha de morrer, non abandona o lugar, senón que prefere seguir vendo a *senhor*, metonimicamente transformada nas casas onde mora.

(...)
nunca én ja os olhos partiria.

¹⁴ Compartindo así o entusiasmo do seu amigo Álvaro Cunqueiro, quen, na dedicatoria de *Poemas do si e do non* a X. M. Álvarez Blázquez escribiu "Estaba, en verdade, Xosé María, tan namorado como un dos namorados trobadores. Cordialmente, Cunqueiro". Segundo a profesora Teresa López, a difusión dos cancioneros despertou interese desde ben cedo en Brasil, Portugal e Galiza, onde se ocuparon deles, entre outros, grandes poetas como Fermín Bouza Brei e Álvaro Cunqueiro (LÓPEZ, 1993: 325, 329, nota 8). En LÓPEZ, 1991, pódese ver unha panorámica dos ecos dos cancioneros galego-portugueses no século XIX).

¹⁵ O traballo permanece inédito, aínda que logo verá a luz, xunto a outros artigos do autor da *Escolma de poesía galega* (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, 1952) na revista *Agália*, nunha edición a cargo do profesor José Martinho Montero Santalha, a quen agradecemos a atención e as facilidades prestadas; así mesmo, agradecemos ao profesor Celso Álvarez Cáccamo a información sobre este inédito traballo do intelectual ilustre que foi seu pai.

¹⁶ MARTÍNEZ PEREIRO, 1999.

¹⁷ MARTÍNEZ PEREIRO, 1999: 70. Pódese ver a edición e estudo desta e as demais cantigas do trobador ourensán en MARTÍNEZ PEREIRO, 1992.

¹⁸ *Gran mal me faz agora' I-Rei*, vv. 5-6, 11-12.

D' aqui vej' eu Barcelos e Faria
e vej' as casas u ja vi alguen
per bõa fe, que me nunca fez ben!¹⁹

Hai outros métodos usados polos trovadores para velar ou desvelar o nome da *senhor*, como o da 'muller pantalla' empregado por Pero Garcia Burgales que difumina a identidade da dona entre tres mulleres posíbeis, escudándose na súa loucura:

Direi-a ja ca ja ensandeci
Joana est' ou Sancha ou Maria
a por que eu moiro e por que perdi

o sên; e máis vos end' ora diria:
Joan Cõelho sabe que é 'ssi!²⁰

E se Joan Coelho sabe que é así, é porque é bon coñecedor das técnicas ocultativas, pois nas súas cantiga *Atal vej' eu aqui ama chamada* e *Desmentido m' a' qui un trovador*, declara o seu amor por unha *ama* de cría, e por tal razón vese increpado por varios colegas. Para adiviñar a identidade desta dona, ademais de considerar o xogo de palabras entre o substantivo *ama* e *ama* como P3 do presente de indicativo do verbo 'amar'²¹, hai que acudir ao grego *amma*, denominación do moucho, ave de rapina nocturna que segundo Isidoro de Sevilla, amaba moito os nenos, de aí o seu nome²². Pois ben, 'Moucha' era o sobrenome de familia dunha Urraca Guterrez, muller nobre nomeada nos *Livros de Linhagens* do Conde D. Pedro²³, á que se referiría veladamente esta cantiga.

O profesor Martínez Pereiro ofrécenos o estudo do xogo de palabras *el vira / Elvira*; este nome feminino de orixe xermánica aparece catorce veces de forma evidente nas cantigas, pero aparece de

¹⁹ *Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse*, vv. 14-17.

²⁰ *Que alongad' eu ando d' u iria*, vv. 26-30. Véxanse tamén as cantigas do mesmo autor *Joana, dix' eu, ou Sancha ou Maria; Ora vej' eu que fiz mui gran folia; Que muitos que mi andan preguntando*.

²¹ VIEIRA, 1994: 137.

²² ANDRÉ, 1986: 257.

²³ CORREIA, 1996: 51-64.

forma velada en once ocasións máis²⁴. Sirva como exemplo unha cantiga que reúne estes dous tipos de denominación: *Pois non ei de Dona Elvira*, atribuída de forma insegura a Martin Soarez²⁵.

Pois non ei de Dona **Elvira**
seu amor e ei sa ira,
esto farei, sen mentira:
pois me vou de Santa Vaia :
morarei cabo da Maia,
en Doiro, antr' o Porto e Gaia.

Se crevess' eu Martin Sira,
nunca m' eu d' ali partira
d' u m' **el** disse que a **vira**²⁶.

Segundo o profesor Martínez Pereiro,

Todas estas aparicións encubertas do nome *Elvira*, por detrás da terceira persoa do antepretérito *el vira* explotan tanto a capacidade de descomposición inherente ao nome como a capacidade poética para establecer relacións imprevistas. O xogo de palabras, nacido do enxeño, resulta da homonimia e da homofonía e dunha certa atracción (pseudo)paronomástica. A "traductio" permite, na súa transposición simultánea, unha especie de 'polisemia sintáctica' na emisión oral, unha sorte de paronomasia 'isofónica' plena por contigüidade²⁷.

E como conclusión, comproba que as cantigas en que se produce este xogo de palabras están guiadas na súa elaboración polo principio da 'damnatio nominis', pois uns son textos amorosos 'anticonvencionais' ou 'anticanónicos' en que se "infrinxe a tácita 'lei do silencio', en relación ao nome da *senhor* ou *amiga*, (...). Cando esa lei se infrinxe, sempre hai unha intención daniña²⁸; ou ben estamos ante cantigas satíricas "que pola súa potencialidade de glosa distorcida, a conotan e a deforman de

²⁴ MARTÍNEZ PEREIRO, 1999: 81.

²⁵ No capítulo I pódense ver tanto a problemática atributiva desta composición como as razóns que nos levan a non incluíla na presente edición.

²⁶ *Pois non ei de Dona Elvira*, vv. 1-9. Véxanse outras ocorrencias na cantiga de Pero da Ponte *Vistes, madr' o que dizia*, v. 27, e nas de Fernando Esquio *O voss' amigo, assi Deus m' ampar e O voss' amigo trist' e sen razón*. Véxase a súa análise pormenorizada e exhaustiva en MARTÍNEZ PEREIRO, 1999: 71-126.

²⁷ MARTÍNEZ PEREIRO, 1999: 82.

²⁸ MARTÍNEZ PEREIRO, 1999: 85.

maneira negativa en relación coa (in)capacidade de ver a(s) persoa(s) –ou de ver da(s) persoa(s)- obxecto do ataque satírico²⁹. Daniña ou brincadeira, a intención máis clara destes trobadores é a de xogar coas palabras, andar pola beira dos tópicos, coa vontade de saltaren as normas na procura de novas vertentes poéticas polas cales expandir o pechado universo trobadoresco.

NOTAS

v. 1: Paxeco / Machado colocan unha vírgula antes da preposición que resulta superflua.

vv. 1, 5, 7, 9, 11, 13, 17: Michaëlis non marca entre colchetes as iniciais que faltan do manuscrito e Paxeco / Machado só nos vv. 1, 13 e 17.

v. 4: Os editores portugueses marcan a apóstrofe cun trazo e Arias non a marca nin ao principio nin ao final; nós pensamos, como Michaëlis e Ferreiro / Pereiro, que abonda cunha vírgula no inicio e con dous puntos antes dos enigmáticos versos.

vv. 5-6, 11-12, 17-18: Con Michaëlis, Ferreiro / Pereiro e Arias, regularizamos o topónimo na forma máis repetida na cantiga, *Sentirigo*; a profesora alemá coloca punto de exclamación detrás de cada unha das frases exclamativas, mentres que Arias independiza cada período exclamativo entre signos de admiración. Paxeco / Machado colocan exclamacións despois de cada intersección, e Ferreiro / Pereiro só para acabar o v. 4. Na nosa opinión, un signo exclamativo ao final de cada verso é suficiente para marcar graficamente a énfase destes versos.

... *Sentirigo*: Topónimo portugués. Véxase o comentario.

... *al*: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga I.

... *Alfanx'*: Topónimo portugués. Véxase o comentario.

... *Seserigo*: Topónimo portugués. Véxase o comentario.

v. 7: Michaëlis non acaba con vírgula o verso, cando parece estar esixida para dar unidade á desiderativa que segue.

v. 8: Michaëlis, tan amante dos signos de exclamación, coloca un ao final de cada cláusula deste verso, que non xulgamos necesarios, coincidindo cos restantes editores. Paxeco / Machado rematan o

²⁹ MARTÍNEZ PEREIRO, 1999: 86.

verso con punto e vírgula, se ben o punto parece acaer mellor dado que non hai contraposición entre as cláusulas.

v. 10: Michaëlis coloca aquí novo punto exclamativo final, mentres que Ferreiro / Pereiro e Arias acaban o verso con dous puntos que non xulgamos pertinentes, aínda que son necesarios nas outras cobras.

v. 13: O verso anda falto dunha sílaba, que reintegramos conforme ás edicións de Michaëlis e Ferreiro / Pereiro, mentres Paxeco / Machado prefiren engadir [*eu n*].

vv. 13-14: ... *ei perdido / o sén...* : Véxase a nota ao v. 1 da cantiga IX.

v. 16: Ferreiro / Pereiro non xulgan necesaria puntuación ningunha no final do verso. Pola súa parte, Paxeco / Machado non mudan o *a* do manuscrito en *o*, contrariamente aos demais editores.

uitando ela ia ey perdudo.
 o sen amigo tanto mudo
 enon sey o me tan entendudo
 quem o gentenda a por que digo.
 y senterigo ay senterigo.

p. Ew en ueio aqui troba

dores. sennoz e lume destes ol

Mays firmosa de z

los meus. que troban damor

quantas ueio en

por las señores. non ueien a

tantaren e que mays deseio / i en

qui trobador par deus. q ue

que sempre audanto feio / non

moientenda o por que digo. al

cha durey mays durey chamigo.

e al fane e al senterigo
 enioz firmosa mays de qntas son
 en sciren i que mays deseio.
 dizer uos quero se ds me perdon.
 no uei o me de quatos ueio.
 ue moientenda o por que digo.
 monos tante tan decoracon.
 que o dormir iao ey pduto.
 seño: demu ito meñ coracon.
 non ueien o me tan entendudo.
 ue moientenda. o. p. q. d.

y senterigo ay senterigo al e al

fane e al senterigo
 la e outra amigo uias
 se deus me ualla no a dous dias.
 non cha durey eu cao durias
 i pendurias porren comigo.
 y senterigo ay senterigo.

fol 78 r
col b

(p) Ero eu ueio aqui troba(/)

dores. Jënnor e lume deſtes ol(/)

los meus. que troban damor

por ſas ſẽnores. non ueieü a(/)

qui trobador par deus. (q) ue

moientenda o por que digo. al

e alfanx e al ſeſerigo

eñor fremofa mays de q̃ntas ſon

en ſcãren r que mays deſeio.

dizer uos quero ſe d̃s me perdon.

nõ uei omẽ de quãtos ueio.

(q) ue moientenda opor que digo.

mouos tantẽ tan decoraçon.

que o dormir iao ey p̃dudo.

eñor demi tdo meu coraçon.

non ueieü ome tan entendudo.

(q) ue moientenda.o.p.q.d.

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 164-165.

Variantes: v. 1, PEro; v. 4, non sinala a barra inclinada final; v. 5, Que; v. 8, Señor; v. 13,

Amouos; v. 17, Que.

XIX

Pero eu vejo aqui trobadores,
 senhor e lume destes olhos meus, 475
 que troban d' amor por sas senhores,
 non vej' eu aqui trobador, par Deus,
 5 *que m' oj' entenda o por que digo:*
Al é Alfanx' e al Sesarigo.

[S]enhor, fremosa máis de quantas son 480
 en Santaren, e que máis desejo,
 dizer-vos quero, se Deus me perdon:
 10 *non vej' [eu] ome de quantos vejo*
que m' oj' entenda o por que digo:
[Al é Alfanx' e al Sesarigo.] 485

[A]mo-vos tant' e tan de coraçon
 que o dormir ja o ei perdudo,
 15 senhor de mí e do meu coraçon;
 non vej' eu ome tan entendudo
que m' oj' entenda o p[or] q[ue] d[i]go: 490
Al é Alfanx' e al Sesarigo.]

MANUSCRITOS: A 279 (fol 78r col b)

VARIANTES

Gráficas: v. 1, (p) *Ero*; v. 8, *ſcären*.

Interpretativas: vv. 1, 5, 11, 17, para as iniciais p e q usouse tinta clara e letra minúscula; vv. 7, 13, faltan as iniciais, mais deixouse o espazo para elas.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 279; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1622; LPGP, nº 157, 39; FERREIRO / PEREIRO, 1996a, nº 2; ARIAS FREIXEDO, 2003, nº 251.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 39; D'HEUR, 1975a, nº 444.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares (rima a II = rima a III) ou dobras³⁰.

Artifícios

'Coblas capdenals', vv. 2, I, 1, II, 3, III. 'Palabra volta'³¹, *coraçon* (vv. 13, 15). 'Dobres' de distribución regular, *non vej' eu* (vv. 4, 10, 16), *ome* (vv. 10, 16).

Rítmica

Aínda que menos sistematicamente que na cantiga anterior, observamos nesta composición o mesmo predominio acentual das cuartas como sílabas tónicas, no corpo da cantiga e mais no 'refran', presentando tonicidade secundaria nas segundas sílabas, e a cobra II tamén nas sétimas.

Esquema métrico

3 (9' a 10b 9' a 10b 9' C 9' C)

I ores eus igo

(TAVANI, 1967, nº 99: 44)

3 (10 a 9' b 10 a 9' b 9' C 9' C)

II on ejo igo

III udo

(TAVANI, 1967, nº 99: 38)

COMENTARIO

O trobador namorado diríxese á súa *senhor* para comentarlle que por moitos trobadores que haxa que canten os seus amores polas donas que aman, non ve ningún capaz de comprender a razón pola cal el di *Al é Alfanz' e al Seserigo* (I). Eloxia a fermosura suprema da *senhor* e declara o seu desexo

³⁰ Na opinión de Ângela Correia, nesta cantiga "as coblas tanto podem ser consideradas doblas como singulares. Neste conxunto, dúas das tres estrofas são doblas apenas quanto a uma rima e, em dois casos, quanto a duas, não havendo qualquer recuperação de rimas noutras posições" (CORREIA, 1995: 83-84).

³¹ Véxase FERRARI, 1993c.

extremo por ela, e mais a súa vontade de dicirlle, co perdón de Deus, que non ve home ningún que sexa quen de decifrar o significado do que di (II). Afirmar que de tanto querela xa non consegue durmir, e non ve home ningún capaz de entender por que di *Al é Alfanx' e al Sesarigo* (III).

A cantiga ábrese coa voz do namorado dirixíndose á súa *senhor* mediante a apóstrofe e as metáforas máis usadas na 'cantiga de amor'³² (v. 2), asegurándolle que por moitos trovadores que demostren a súa habilidade trobando de amor polas súas amadas³³ (vv. 1-3), ningún deles pode adiviñar o que quere dicir el coas enigmáticas palabras: *Al é Alfanx' e al Sesarigo*³⁴, coa dupla lectura *al é al / a lea*³⁵ (vv. 4-6). Da expresión destas ideas resulta unha estrofa coa forma dunha contraposición antitética expresada case nos mesmos termos nun e noutro verso (*Pero eu vejo aqui trovadores*, v. 1 / *non vej' eu aqui trobador*, v. 4). Salienta ademais a derivación *trovadores / troban / trobador* (vv. 1, 3, 4), que dá lugar á 'accumulatio' dun lexema que non se volve repetir na cantiga, pois en diante 'trobador' será substituído por 'ome'.

Con nova apóstrofe á *senhor* dá comezo a segunda cobra, en que se destaca a súa beleza superior á de calquera outra muller de Santarén³⁶, mediante a necesaria hipérbole que se estende á expresión do desexo do amador (vv. 7-8). Este quere anunciarlle, contando co perdón de Deus, que non ve home ningún capaz de comprender o enigma proposto, utilizando para isto o hipérbato que altera a sintaxe (*dizer-vos quero*, v. 9) e a reduplicación da forma verbal *vejo* de forma case epanadiplótica (*non vej' eu ome de quantos vejo*, v. 10).

A hipérbole abre a última das estrofas incidindo na intensidade e veracidade do amor que o trobador sente pola dona (v. 13), tanto que é vítima do insomnio³⁷, expresado mediante unha eficaz metáfora habitual nos cancioneiros (*o dormir ja o ei perdido*, v. 14); segue a apóstrofe novamente dirixida á dona, aludindo esta vez ao seu poder sobre o amante empregando unha sinécdoque (*senhor de ml e do meu coraçon*, v. 15), e finaliza a estrofa coa comparación de efecto superlativo, subliñando a

³² Pódese ver un achegamento ao tratamento destas metáforas no corpus na cantiga VI.

³³ Véxase o desenvolvemento dese 'topos' no corpus estudado na cantiga IV.

³⁴ Véxase a cantiga XVIII (que tamén recolle este verso no 'refran'), onde se estuda o tratamento no corpus deste motivo.

³⁵ Véxanse na cantiga XVIII as consideracións sobre este verso, que se repite de forma idéntica.

³⁶ Véxase o desenvolvemento deste 'topos' no corpus estudado na cantiga V.

³⁷ Véxase unha aproximación aos efectos negativos do amor sobre o namorado na cantiga VII.

incapacidade dos demais trovadores para resolveren o seu enigma (vv. 16-18).

No conxunto da cantiga salienta a patente intertextualidade coa cantiga precedente, a XVIII na nosa edición, coa cal comparte versos parecidos como *e non sei ome tan entendudo* (v. 15, XVIII), semellante a *non vej' eu ome tan entendudo* (v. 16, XIX) e mesmo idénticos, como *en Santaren, e que máis desejo* (v. 2, XVIII, v. 8, XIX), *Al é Alfanx' e al Sesarigo* (vv. 6, 12, 18, XVIII, XIX) ou *que m' oj' entenda o por que digo* (v. 16, XVIII, vv. 5, 11, 17, XIX). No plano retórico constátase a presenza de figuras de repetición que percorren a cantiga enteira, como o paralelismo entre os versos precedentes ao 'refran' en cada cobra³⁸, a reiteración da forma verbal *vejo* (vv. 1, 4, 10, 16), ademais dos 'dobres' que interrelacionan as dúas primeiras cobras unindo os versos 4 e 10, (*non vej' eu*) e a segunda coa terceira ligando os versos 10 e 16 (*ome*); así mesmo chama a atención o constante emprego de series binarias nesta composición (*senhor e lume*, v. 2; *Al é Alfanx' e al Sesarigo*, vv. 6, 12, 18; *Senhor fremosa (...) / e que máis desejo*, vv. 7-8; *Amo-vos tant' e tan de coraçon*, v. 13; *senhor de mí e do meu coraçon*, v. 15) que manteñen presente ao longo da cantiga a idea de duplicidade recollida no 'refran'.

NOTAS

v. 1: *Pero*: Véxase a nota ao v. 16 da cantiga VIII.

v. 3: Michaëlis e Ferreiro / Pereiro non colocan vírgula final, se ben nós cremos que é necesaria, de acordo con Paxeco / Machado, para marcar a contraposición concesiva entre a adverbial e a principal.

vv. 5, 11, 17: Ferreiro / Pereiro non consideran necesarios os dous puntos finais, aínda que contribúen á comprensión sintáctica do 'refran', tal como consideramos os demais editores.

vv. 6, 12, 18: Michaëlis xulga pertinente un punto de exclamación final nestes versos.

al: Véxase a nota ao v. 15 da cantiga I.

... *Alfanx'*: Véxase a nota aos vv. 6, 12, 18 da cantiga XVIII.

... *Sesarigo*: Véxase a nota aos vv. 6, 12, 18 da cantiga XVIII.

v. 7: Paxeco / Machado colocan vírgula tras do adxectivo, incluíndoo así na apóstrofe, cando

³⁸ Véxanse outros casos semellantes nas cantigas VII, IX, XII, XIII, XVII, XX.

semella estar ligado á comparativa seguinte. Arias non ve necesario puntuar este verso.

v. 9: Paxeco / Machado acaban o verso con vírgula, se ben parece necesaria unha pausa máis marcada, na opinión do resto dos editores. Pola súa parte, Michaëlis coloca máis unha vez a desiderativa entre signos exclamativos que non son estritamente necesarios.

v. 10: Paxeco / Machado non restituén a sílaba perdida, e nós facémolo coincidindo coas edicións de Michaëlis e de Ferreiro / Pereiro. Os editores portugueses indican a frase preposicional con función restritiva, como aposición, marcándoa entre vírgulas sen necesidade.

v. 15: Paxeco / Machado findan o verso con vírgula, cando na opinión dos demais editores cómpre unha pausa máis acentuada neste lugar.

Edigos desque me party

de uma sennoz eanon ui minca :

fuy ledo nen dormy nen me pa

guer de nulla ren. e odeite :

mal soffr e soffra. desque me ui

de santaren.

si me ten forçad amor
par deus por ela que salor
non ey de min e se non for.
ueela perdudey o sen

odeite mal soffre mayor
desque me ui de santaren
seu firmoso pareger.

me fiz ental ayta uiuer
qual non posso nen sey dizer.
emorto querendo lle len.

sto me fiz amor soffier
desque me ui de scaren
ela e o seu len
deserando ppo meu sen

fol 78 v
col a

Migos de[que me party

de mia [ennor e a non uí (/)nunca :

fuy ledo nen dormy (/)nen me pa

guey de nulla ren. (t) ode[te

mal [offr e [offri. de[que me uí

de [antaren.

- (a) [ji me ten forçad amor
par deus por ela que [abor
non ey demin e [e non for.
ueela perdudey o [en
ode[te mal [offré mayor
de[que me uin de [antaren
[eu fremo[so parecer.
me faz ental cuyta uiuer
qual non po[so nen [ey dizer.
e moiro querendo lle ben.
[to me faz amor [offrer
de[que me uín de [câren
ela e t o [eu ben
de[eiando p[ço meu [en
†

Edición diplomática anterior en CARTER, 1941: 165.

Variantes: v. 2, *ui núnca*, sen indicar a barra inclinada que separa estas palabras, nin os dous puntos finais; v. 3, non sinala a barra inclinada entre *dormy* e *nen*; v. 13, *O seu*; v. 18, *scaren*.

XX

	[A]migos, des que me parti de mia senhor e a non vi, nunca fui ledo, nen dormi, nen me paguei de nulha ren. 495
5	Tod' este mal sofr' e sofri <i>des que me vin de Santaren.</i>
	Assi me ten forçad' Amor, par Deus, por ela, que sabor non ei de min, e se non for 500
10	vee-la, perdud' ei o sén. [T]od' este mal sofr' , e maior, <i>des que me vin de Santaren.</i>
	[O] seu fremoso parecer me faz en tal cuita viver 505
15	qual non posso nen sei dizer; e moiro querendo-lhe ben. [E]sto me faz Amor sofrer <i>des que me vin de Santaren,</i>
	[u] ela é, e o seu ben 510
20	desejando, perço meu sén.

MANUSCRITOS: A 280 (fol 78v col a)

VARIANTES

Gráficas : v. 5, *foffr* e *foffri*; v. 11, *foffré*; v. 13, *pareçer*; v. 17, *foffrer*.

Interpretativas: vv. 1, 11, 13, 17, 19, faltan as iniciais, mais deixouse o espazo para elas; vv. 5,

7, as iniciais *t* e *a* indícanse en tinta clara e letra minúscula.

EDICIÓNS PRECEDENTES: MICHAËLIS, 1990, nº 280; PAXECO / MACHADO, 1949-1964, nº 1623; LPGP, nº 157, 4.

REPERTORIOS: TAVANI, 1967, nº 157, 4; D'HEUR, 1975a, nº 445.

MÉTRICA

'Cantiga de amor', do tipo 'de refran'. Tres cobras singulares e mais unha 'fiinda' de dous versos.

Artificios

'Coblas capcaudadas', III-IV; 'capdenals', vv. 5, I, II. Palabra volta³⁹, *sen* (vv. 10, 20), *ben* (vv. 16, 19). Rima derivada, *sofri* / *sofrer* (vv. 5, 17). 'Dobre' de distribución regular, *Tod' este mal sofr' e* (vv. 5, 11); 'mozdobres' de distribución irregular, *este* / *este* / *esto* (vv. 5, 11, 17), *sofr'* / *sofrer* (vv. 11-17).

Rítmica

Do mesmo xeito que as dúas cantigas precedentes, esta composición presenta unha clara tendencia á acentuación das cuartas sílabas, que se constitúen en tónicas principais tanto no corpo da cantiga como no 'refran' e na 'fiinda'. Observamos do mesmo modo as segundas sílabas como portadoras do acento secundario, característica que partillan na 'fiinda' coas primeiras, terceiras e quintas.

Esquema métrico

3 (8a 8a 8a 8b 8a 8B) + 8b 8b

I i en

II or

III er

IV en

(TAVANI, 1967, nº 13: 55)

COMENTARIO

O namorado comenta cos seus amigos que desde que se separou da súa *senhor* e deixou de vela, perdeu a alegría, o sono e non ten gusto por nada. Engade que padece todo isto desde que volveu de Santarém (I). Asegura que é o Amor quen o forza a sufrir de tal forma pola súa amada, que non acha

³⁹ Véxase FERRARI, 1993c.

pracer en nada, e se non pode ir vela, perderá a razón. Sofre este mal, e máis aínda, desde que volveu de Santarém (II). A fermosura da dona fai que o trovador viva nunha 'coita' tal que non é quen de expresala nin sabe facelo, e por iso morre amándoa. O Amor fai que sufra así desde a súa volta de Santarém (III). Desexando o lugar onde ela está e obter o seu favor, vai perdendo a razón (IV).

A primeira cobra dá comezo coa apelación aos amigos⁴⁰ mediante unha apóstrofe que dá paso ao relato das confidencias do trovador namorado (v. 1); referíndose a unha situación producida no pasado, a súa marcha do lugar onde a dona amada mora⁴¹, anúncialles que desde que se afastou da súa *senhor* e non a puido ver máis⁴², non volveu estar alegre nin logrou durmir nin gozar de nada⁴³, condensado todo isto nunha enumeración polisindética hiperbólica que resulta acumulativa e intensificadora pola aglutinación de elementos negativos (vv. 1-4). Continúa o relato das súas penas resumindo que a orixe de todos estes males é o seu regreso de Santarém, salientando mediante a anástrofe a importancia do seu padecemento (*Tod' este mal*, v. 5) e reflectindo a continuidade do sufrimento no tempo mediante a serie poliptótica *sofr' e sofri* (v. 5), que deixa aberta a posibilidade de solución no futuro á vez que liga a estrofa co 'refran'. Este concepto fora xa exposto no inicio da cobra, de forma que o seu final nos reenvía de novo ao comezo da mesma.

Na segunda estrofa o trovador diviniza a figura do Amor, responsabilizándoo dos seus padecementos amorosos⁴⁴, que son tan intensos que o namorado non atopa sosego, idea que se expresa mediante a comparación hiperbólica (vv. 7-9), a invocación a Deus (nunha aposición que ralentiza o ritmo do discurso), e a anástrofe (*que sabor / non ei de min*, vv. 8-9) que destaca o substantivo, adiantándoo e colocándoo en posición de rima. Asegura o trovador que toleará se non a vai ver⁴⁵, servíndose aquí da hipérbole e da metáfora de expresión máis común nos cancioneiros para designar a loucura (*perdud' ei o sén*, v. 10). Da mesma maneira que sucedía coa primeira cobra, esta segunda únese ao 'refran' mediante un verso que serve de ponte entre eles, moi semellante ao da estrofa precedente, pero que proporciona máis intensidade expresiva a causa da presenza do adxectivo *maior* (v. 11).

⁴⁰ Véxase o estudo deste motivo no corpus levado a cabo na cantiga XIV.

⁴¹ Pódese ver unha aproximación a este 'topos' na cantiga II.

⁴² Sobre a 'visión da *senhor*' pódese ver o estudo que se fai na cantiga II.

⁴³ O motivo dos efectos causados polo amor é examinado na cantiga VII.

⁴⁴ Véxase a análise deste tópico no corpus realizada na cantiga III.

⁴⁵ Véxase na cantiga VII o desenvolvemento deste 'topos' no corpus.

Aludindo agora á fermosura da *senhor*⁴⁶ como responsábel da súa 'coita' (vv. 13-14), declara que nin pode nin sabe verbalizala e mesmo se manifesta incapaz de sobrevivir nesa situación⁴⁷, usando de novo a comparación hiperbólica como soporte expresivo (vv. 14-16) reforzada pola 'intensificatio' negativa *qual non posso nen sei dizer* (v. 15), para finalizar anunciando a súa próxima morte por amor⁴⁸ (v. 13). A modo de reflexión compilatoria no verso ponte que serve de anticlímax, insiste en declarar o Amor culpábel da súa penosa situación desde que regresou de Santarém, co hipérbato rompendo a orde sintáctica como reflexo do alterado ánimo do trovador.

Mais o sentido desta última estrofa prolóngase na 'fiinda', que o complementa; nestes versos finais marcados polo hipérbato matiza o trovador que en Santarém é onde está a súa amada, e desexando volver alí e obter o seu *ben*⁴⁹ el vai perdendo o xuízo, servíndose das coñecidas metáforas do *ben* e da *perda do sén* (vv. 19-20).

No conxunto da cantiga subliñaremos a presenza de 'dobres' de distribución regular e 'mozdobres' de distribución irregular (véxase o apartado 'Artificios') e as iteracións das negacións (vv. 3, 4, 9, 15) como métodos de ligazón interestrófica, ademais do verso anterior ao 'refran' que nas tres cobras presenta escasas variacións, razón que levou Carolina Michaëlis a consideralo integrado no mesmo⁵⁰. Nestes mesmos versos destaca a gradación 'in crescendo' que se vai producindo en cada estrofa, marcada polo políptoto *Tod' este mal sofr' e sofrí* na primeira cobra, subindo a *Tod' este mal sofr' e maior* na segunda e chegando a *Esto me faz Amor sofrer* na terceira. Na mesma liña da cantiga XIX, do mesmo autor descoñecido, destacaremos a querencia deste anónimo trovador pola utilización de series binarias, entre as cales podemos subliñar *des que me parti / de mia senhor e a non vi* (vv. 1-2), *sofr' e sofrí* (v. 5), *sofr' e maior* (v. 11), *[u] ela é, e o seu ben* (v. 19). Finalmente, no plano do contido, non podemos deixar de notar a acumulación de 'topoi' presentes ao longo desta composición; un abano que estende un mostrario dos tópicos máis repetidos na 'cantiga de amor' que van desde as confidencias aos *amigos*, a partida do namorado ou a visión da *senhor* á morte de amor se non se obtén o *ben* dela, pasando pola descrición da beleza da muller e dos efectos negativos que a 'coita' produce no amante, ou o Amor sinalado como responsábel da mesma.

⁴⁶ Pódese ver a análise deste motivo no corpus estudada na cantiga V.

⁴⁷ Sobre este 'topos', véxase o seu estudo no corpus realizado na cantiga III.

⁴⁸ Véxase na cantiga III unha aproximación ao desenvolvemento deste motivo no corpus.

⁴⁹ Consúltase na cantiga I o tratamento deste 'topos' no corpus amoroso.

⁵⁰ Véxanse as cantigas VII, IX, XII, XIII, XVII e XIX, onde se dan casos semellantes.

NOTAS

vv. 1, 11, 13, 17, 19: Michaëlis non indica entre colchetes as iniciais restituídas, e Paxeco / Machado tampouco o fai no v. 13.

... *me paguei de*: Segundo Carolina Michaëlis, 'pagarse de algo' (do lat. *pacare*, de *pax*) significa "ter prazér em, gostar de, contentar-se com"⁵¹.

v. 6: Paxeco / Machado colocan a terminación da forma verbal entre colchetes, sen notar o til de nasalidade presente no manuscrito.

v. 8: ... *sabor*: Véxase a nota ao v. 4 da cantiga III.

v. 9: Michaëlis considera necesaria unha pausa máis pronunciada entre as copulativas, se ben na nosa opinión, unha vírgula abonda neste lugar, concordando con Paxeco / Machado.

v. 10: ... *perdud' ei o sén*: Véxase a nota ao v. 1 da cantiga IX.

v. 11: Xulgamos necesaria a vírgula co afán de intensificar a gradación existente entre as dúas copulativas, tal como notou Michaëlis, mais non así Paxeco / Machado, que non colocan máis que a vírgula final. A cantiga de Afons' Eanes do Coton *A gran dereito lazerei* é unha boa mostra do emprego do adxectivo *maior*, colocado en posición de 'dobre' e de palabra rima: *A gran dereito lazerei / que nunca ome viu maior, / [...] / o que deseja ben maior / [...] / a sa beldad' est' a maior, [...]*.

v. 15: Os editores portugueses xulgan conveniente colocar en aposición a segunda copulativa negativa, marcándoa entre vírgulas sen necesidade; acaban o verso cunha pausa indicada por unha vírgula que resulta insuficiente, na nosa opinión.

v. 16: Tanto Michaëlis como Paxeco / Machado colocan unha vírgula neste verso entre a cláusula principal e a subordinada, que non consideramos imprescindible.

v. 19: Michaëlis arranxa o verso interpretando *E [a] ela e o seu ben desejando*, confiando sen dúbida na inicial engadida por Carter na súa edición diplomática. A opción de Paxeco / Machado parécenos máis acorde co sentido dos versos, xuntando na 'fiinda' os dous obxectos do desexo do poeta, o 'ben' da súa *senhor*, e o lugar onde ela mora recollido polo adverbio *u*, que dado o seu carácter relativo, establece unha ligazón sintáctica coa estrofa anterior, que ve completado así o seu sentido da estrofa anterior nos dous versos desta 'fiinda'.

... *[u]*: Véxase a nota aos vv. 2 e 16 da cantiga II. Aquí este adverbio ten valor locativo.

⁵¹ MICHAËLIS, 1990, I, Glossário: 63.

v. 20: ... *perço meu sén*: Véxase a nota ao v. 1 da cantiga IX.

Capítulo VII

Conclusións

Coa convicción de que todo autor ten un estilo particular de facer literatura que o individualiza diferenciándoo dos demais, este traballo de investigación naceu coa intención de contribuír a determinar a autoría dos textos anónimos da lírica trobadoresca galego-portuguesa, utilizando a análise comparativa retórico-estilística das cantigas anónimas e confrontándoas coas dos seus posibles autores, deducidos das circunstancias codicolóxicas e / ou históricas que rodean cada composición. Limitouse o corpus a vinte cantigas carentes de atribución explícita e recollidas só no *Cancioneiro da Ajuda*. Por cotexo cos demais manuscritos e con axuda das fontes históricas, estas cantigas son hipoteticamente atribuíbeis (aínda que non en todos os casos) a un, dous ou tres trobadores posibles. Despois de examinalas baixo esta perspectiva chegamos ás seguintes conclusións:

1. O método de análise comparativa retórico-estilística demostrou a súa validez como instrumento complementario para dirimir problemas atributivos, sempre que se dean as condicións necesarias para que este sexa efectivo, isto é, que se dispoña dos datos codicolóxicos e / ou históricos necesarios para garantir un ou varios trobadores como punto de partida fiable para proceder á comparación (circunstancia que non se dá nas tres cantigas do capítulo VI) e que do(s) autor(es) en causa se conserve o peculio literario suficiente para permitir contrastar os elementos con fundamento. Estas condicións non se dan na cantiga XVII do capítulo V, pois aínda que os datos codicolóxicos e históricos indican Afons' Eanes do Coton como o seu posible autor, os escasos textos amorosos deste trobador non permiten unha análise comparativa de rigor, polo cal seguimos considerando anónima esta cantiga.

2. A comparación dos xéneros literarios cultivados por cada trobador demostrou a súa especial utilidade naqueles casos en que a ausencia total de 'cantigas de amor' na obra dun dos autores posibles condicionou negativamente as semellanzas lingüísticas e temáticas inherentes a este xénero. Este feito contribuíu en grande medida a que as cantigas I-V do capítulo II fosen atribuídas a Joan d' Avoin e non a Gonçal' Eanes do Vinhal. No contraste das dez cantigas anónimas do capítulo IV cos poemas de Vaasco Perez Parda, as correlacións derivadas do cultivo da 'cantiga de amor' resultaron determinantes para postular a súa atribución a este autor.

3. O confronto do vocabulario e as expresións lingüísticas resultou un argumento de peso para establecer semellanzas. Se ben en certos casos estas coincidencias perderon importancia por tratarse de fórmulas estereotipadas esixidas polos xéneros amorosos (caso da cantiga VI no capítulo III) e especialmente pola 'cantiga de amor' (como sucede na cantiga XVII no capítulo V), noutras ocasións resultaron determinantes pola coincidencia no emprego de vocabulario específico e das mesmas expresións, dando lugar así a versos moi semellantes entre as cantigas de Vaasco Perez Parda e as dez que lle son atribuídas no capítulo IV; así mesmo resultaron determinantes no capítulo II ao comprobarse significativas ligazóns expresivas entre as composicións de Joan d' Avoin e a cantiga V.

4. A presenza de 'topoi' literarios coincidentes aparece case sempre supeditada ao cultivo do xénero da 'cantiga de amor'. Isto resulta determinante nas cantigas I-V, onde a atribución a Joan d' Avoin se ve apoiada polos tópicos deste xénero presentes nas súas cantigas e que faltan das composicións de Gonçal' Eanes do Vinhal. Así mesmo, son múltiples os motivos temáticos que relacionan directamente as cantigas de Vaasco Perez Parda coas dez que lle atribuímos no capítulo IV. Non obstante, a pesar da falta de 'cantigas de amor' no repertorio dos autores posíbeis no capítulo III, o exame comparativo da cantiga VI coas dos trobadores en causa revelou unha interesante correspondencia temático-formal cunha 'cantiga de amigo' de Estevan Reimondo que consideramos definitiva para a súa atribución a este autor.

5. Os recursos retóricos visados non resultaron tan determinantes como puidemos supor nun principio de cara a esclarecer a autoría das cantigas anónimas, debido á grande unidade retórica que rexe o artellamento das 'cantigas de amor' e que xorde ligada aos 'topoi' literarios esixidos polo xénero. Con todo, nas cantigas do capítulo IV obsérvanse salientábeis afinidades en canto ao grao de utilización de cada figura retórica coas composicións de Vaasco Perez Parda, contribuíndo así a apoiar a hipótese dunha autoría común.

6. As características métricas reveláronse como eficaces instrumentos para a determinación autorial, tanto pola constatación de afinidades no uso de esquemas métrico-rimáticos e

artificios que avalan a atribución a un autor, como pola súa ausencia, indicativa da negación da mesma; observamos así importantes afinidades métricas entre o texto visado no capítulo III e unha composición de Estevan Reimondo, que consideramos determinantes de cara á atribución a este autor da cantiga VI. Así mesmo, as significativas semellanzas métricas constatadas entre as dez cantigas tratadas no capítulo IV e as de Vaasco Perez Pardal ratifican a súa autoría; pola contra, no capítulo V a cantiga XVII non acha correlatos métricos destacados nas composicións de Afons' Eanes do Coton, feito que contribúe negativamente ao esclarecemento da súa atribución.

7. Entre os aspectos métricos merece especial atención un elemento cuxo confronto ofreceu proveitosos resultados; as palabras rimantes de cada composición editada, contrastadas coas utilizadas nas cantigas dos trobadores en causa confirmaron, ao noso modo de ver definitivamente, a autoría de Vaasco Perez Pardal sobre as cantigas tratadas no capítulo IV, dada a coincidencia masiva das mesmas, que afecta tanto a palabras correntes en posición de rima como a outras de uso moito menos habitual. Nos grupos restantes examinados, a coincidencia de palabras rimantes frecuentes e de repertorio, das máis habituais no corpus, indicarian máis ben a utilización dun instrumento auxiliar a modo de dicionario de rimas.

8. Así mesmo, o método comparativo retórico-estilístico manifestouse como unha útil ferramenta para verificar a cohesión interna de cada grupo de cantigas estudado, constatando a unidade de cada conxunto anónimo independentemente da súa atribución a un ou outro autor e corroborando así a prevista fiabilidade dos datos codicolóxicos, como se pode comprobar en calquera dos grupos tratados. De maneira especial constatamos esta unidade nas cantigas XVIII-XX, que permanecen no anonimato ao carecermos de datos codicolóxicos ou históricos que aseguren como punto de partida un ou varios posíbeis autores para levar a cabo a comparación retórico-estilística, pero confirmase que as tres teñen un autor común, tal como evidencia a súa forte cohesión interna. Quizais futuros traballos consigan abrir algunha porta que permita tirarlle a carauta ao enigmático, desafiante e fachendoso trobador de Santarém.

Finalmente, malia as dificultades que supón a homoxeneidade estilística que caracteriza as 'cantigas de amor' que integran o corpus deste traballo, queda comprobada a validez deste sistema comparativo que permitiu recoñecer nas cantigas anónimas estudadas o estilo particular dos trobadores que as compuxeron: de Joan d' Avoín nas composicións I-V, de Estevan Reimondo na cantiga VI e de Vaasco Perez Pardal nas composicións VII-XVI. Este contributo aos estudos da lírica medieval profana galego-portuguesa posibilitará unha análise máis rigorosa e completa dos cancioneros individuais destes trobadores, grazas aos datos complementarios fornecidos polas cantigas antes anónimas e agora aquí devoltas aos seus verdadeiros autores, que ven así incrementado o seu peculio literario. Por outra parte, demostrada a validez do método, será de utilidade o seu emprego para a resolución de dúbidas atributivas, duplas atribucións ou calquera outro problema autorial.

Apéndice I

Índices

Índice e resumo das cantigas editadas

- I. (...) que me vós nunca quisestes fazer (A 180)
- II. Que sen meu grado m' oj' eu partirei (A 181)
- III. Per mi sei eu o poder que Amor (A 182)
- IV. Dizen-mi as gentes por que non trobei (A 183)
- V. Nostro Senhor, que mi a min faz amar (A 157)
- VI. Pois m' en tal coita ten Amor (A 185)
- VII. [Nostro Senhor] me guisou de viver (A 267)
- VIII. Ora poss' eu con verdade dizer (A 268)
- IX. Senhor fremosa, ja perdi o sén (A 269)
- X. Senhor fremosa, ja nunca sera (A 270)
- XI. Des oje-mais me quer' eu, mia senhor (A 271)
- XII. [S]enhor fremosa, querria saber (A 272)
- XIII. [D]izedes vós, senhor, que vosso mal (A 273)
- XIV. Tan muito mal me ven d' amar (A 274)
- XV. [M]ia senhor, quantos eno mundo son (A 275)
- XVI. A Deus gradesco, mia senhor (A 276)
- XVII. [S]enhor fremosa, pois me vej' aqui (A 277)
- XVIII. [A] más fremosa de quantas vejo (A 278)
- XIX. Pero eu vejo aqui trobadores, (A 279)
- XX. [A]migos, des que me parti (A 280)

Cantigas de Joan Perez d' Avoin (I–V)

I

(...) que me vós nunca quisestes fazer

O trovador diríxese á súa dona solicitándolle con insistencia unha resposta ás súas demandas amorosas, que quedan ocultas para nós dado que serían expostas nos versos iniciais perdidos da cantiga. Xa que desde que se coñecen nunca o favoreceu en nada (I), o namorado tenta convencer a *senhor* da conveniencia de responderlle. Non quere causarlle pesar coa súa insistencia, pero coa resposta darase por satisfeito (II). Contestando á súa petición, ela non actuará mal, e é o único que o trovador lle pide, pois con iso se conformará (III). Finaliza asegurando que só quere sabelo para evitar molestala (IV).

II

Que sen meu grado m' oj' eu partirei

O namorado diríxese á *senhor* lamentándose porque vai marchar e debe despedirse dela contra a súa vontade, pois sen vela non será capaz de desfrutar de cousa ningunha (I). Vaise porque pensa que iso é o que a *senhor* pretende del, pero mentres viva lonxe da súa dona amada sufrirá unha coita sen igual (II). Acaba rogando a Deus, que fixo que se namorase dela cando a viu, que lle faga posíbel volver ao lugar onde ela estea para vela de novo (III).

III

Per m'í sei eu o poder que Amor

O trovador quíxase do mal que trata o Amor os namorados, comezando por el mesmo, pois non o mata para que vivindo a 'coita' sufra máis que se o matase (I). Insiste en que o Amor fai o mesmo con todos os amantes, por iso el prefere morrer desde o momento en que o escoitou (II); diríxese por último a un auditorio plural que supomos formado polo grupo de amigos, para concluír que el ben sabe que o Amor nunca lle concederá o beneplácito da dona, por iso desexa morrer (III).

IV

Dizen-mi as gentes por que non trobei

A xente pregúntalle estrañada ao trovador por que leva tanto tempo sen trobar, pero el opina que se esas xentesoubesen cal é a súa situación real, estrañaríanse de que siga aínda con vida (I).

Mais el non pensa dicirles nada e sufrir a súa 'coita' en silencio, pois nada había de gañar contándoo (II). Declárase decidido a morrer, que sempre será mellor que vivir en semellante 'coita' (III). Decididamente, pensa que o que máis lle convén é morrer cedo e que ninguén saiba por quen morre de amor (IV).

V

Nostro Senhor, que mi a min faz amar

O namorado pide a Deus que lle faga posíbel obter o favor da dona que ama, e se non o fixer así, rógalle que lle dea a morte para deixar de sufrir 'coita' (I). E se ningunha destas dúas cousas quixese facer Deus, daquela pídelle poder querela tal como ela o quere, para así escapar á 'coita' que sofre. Pregúntase o namorado que sentido ten que Deus o fixese namorarse desta muller, se non lle quere conceder ningún destes desexos (II). El mesmo sabe a resposta, pois pensa que se Deus lle fai a el todo isto, é por se vingar de algo que o coitado faría no pasado e que tería incomodado a divindade. Por iso expresa o seu convencemento de que Deus actúa así con el para que sufra aínda máis que se lle dese a morte (III).

Cantiga de Estevan Reimondo (VI)

VI

Pois m' en tal coita ten Amor

Dado que o Amor fai que o namorado viva sufrindo 'coita' pola súa amada sen que esta se doia del, pregúntalle á *senhor* por que razón non lle acode (I). Xa que vive preso do Amor por ela, que é o seu *lume* e o seu *ben* e ela non o axuda, quere saber a razón (II). Insiste na mesma idea, esta vez identificando a *senhor* coa *coita* do seu *coraçon* (III). Na estrofa final volve repetir a mesma idea esta vez identificando a *senhor* co *lume* dos seus *olhos* (IV).

Cantigas de Vaasco Perez Pardal (VII-XVI)

VII

[Nostro Senhor] me guisou de viver

O namorado explica que Deus o destinou a vivir sufrindo 'coita', xa que lle fixo amar unha muller que non quere nin mirar para el, e cando a ve non se atreve a preguntarlle que lle fixo para comportarse así con el, e por que o quere matar con esa actitude (I). O namorado non se queixa do Amor, pero si de Deus, que o volve tolo ao facelo amar esa *senhor*, e nunca lle di que mal lle fixo nin por que o quere matar (II). Por iso sempre sufrirá 'coita', pois é o desexo de Deus que o trovador continúe amando esa muller até a súa morte (III).

VIII

Ora poss' eu con verdade dizer

Dirixíndose á *senhor*, o namorado confesa cometer unha loucura ao amala, pois nunca obterá dela o 'ben' tan ansiado; por iso non será quen de gozar con nada na súa vida se non pode obter o seu favor (I). Xa que nin Deus, nin o Amor, nin a propia *senhor* (que serviu desde que a viu por primeira vez) se apiadan del, acha que fixo e fai mal a si mesmo, pois ten pavor a morrer pola dona que ama, e á 'coita' que ela lle causa (II). Declara queixarse dela en xustiza, pois déixao morrer sen razón aínda que o podería protexer; por isto a *senhor* se decatará de que é unha loucura que el a sirva (III). Mais non pode abandonala, igual que non pode fuxir da súa morte (IV).

IX

Senhor fremosa, ja perdi o sén

Dirixíndose á *senhor*, o namorado declara que perdeu a razón por ela, e que non tardará en morrer, pois quere máis que a nada. Pero se así sucede, todos cantos saben do seu amor dirán que foi ela quen o matou (I). E non ten dúbida ningunha de que non poderá evitar morrer por ela, xa que se nega a socorrelo; pero ten pánico do que pensarán os que saben que a ama, pois dirán que ela o matou (II). E a *senhor* fará ben en apartar a súa honra de semellante problema, porque se el acaba morrendo por ela, ten que saber que os que coñecen o seu amor dirán que ela o matou (III).

X

Senhor fremosa, ja nunca sera

O namorado diríxese á *senhor* para tentar convencela de que o mellor é que lle 'faga ben', pois ninguén aprobará que el morra despois de ter perdido a razón pensando nela (I). Ela terá que entender a situación, pois el ámaa a máis non poder desde que a viu, pero se non obtén o seu favor, morrerá por ela (II). E se isto sucede, el sabe que a *senhor* se sentirá mal, por iso, xa que Deus lle deu ese poder, é máis conveniente salvalo da morte, pensa el, pois é a única forma de sobrevivir (III). Finalmente, advirtelle á dona que non pense que lle di todo isto por outra cousa que non sexa o ben dela e o seu (IV).

XI

Des oje-mais me quer' eu, mia senhor

O namorado comunícalle á súa *senhor* a decisión que vén de tomar: non lle dirá máis nada sobre os seus sentimentos (se é quen de reprimirse), xa que a ela parece agradarlle que non lle diga o desgrazado que se sente pola súa causa; pero o que non poderá facer é soportar máis tempo o sufrimento en que vive (I) por ela, pois hai xa moito tempo que lle dixo o que sentía, e desde aquela moito leva sufrido pola súa causa, sen que ela fixese nada para alivialo. Xa non pode sufrir máis esa situación (II) por ela, que sempre amará máis que nada mentres viva; perdeu o xuízo e pasouno moi mal, e para compracela, en diante sufrirá por non comunicarlle o que sente, xa que dicirllo non lle reportará proveito ningún, aínda que sabe que todo este sufrimento o conducirá a morrer (III) por ela, que tanto tempo serviu; e ha de morrer, xa que Deus non se apiada del nin tampouco a súa *senhor*, que sempre amou (IV).

XII

Senhor fremosa, querria saber

O namorado diríxese á súa *senhor* para transmitirlle a súa preocupación, pois el, que sempre a serviu e a ama máis que nada, pregúntase que lles responderá a quen a interroga sobre por que o deixa morrer cando pode evitalle a morte (I). Xa que o amante está en poder dela, insiste en interrogala sobre o que responderá a quen lle pregunte por que o abandona á morte cando o pode salvar (II). Posto que ela o pode axudar e librar dunha morte certa, o trovador porfia en buscar resposta de novo á mesma cuestión: se lle preguntan por que o deixa morrer cando o pode axudar, que vai responder ela? (III). Pois Deus fixo que puidese escoitar moi ben, ela, que o namorado sempre serviu e amou máis que a si mesmo, que vai responder se lle preguntan por que permite que morra? (IV).

XIII

[D]izedes vós, senhor, que vosso mal

O namorado comeza facendo referencia á resposta negativa da *senhor* a respecto da súa demanda de correspondencia amorosa, e opinando que a súa actitude non é correcta, pois o deixa morrer sen remedio cando el a ama sobre todas as cousas (I). Se ela quere, pódeo deixar morrer, xa que ten o poder de facelo, mais a mellor opción sería salvalo, xa que non ama cousa no mundo tanto como a quere a ela (II). El sempre lle aconsellará que lle conceda o seu favor para salvalo da morte; e ela débello agradecer, pois se o trovador chegase a morrer pola súa causa, non estaría ben xa que nin quixo nin quere cousa no mundo tanto como a ela (III), pois nunca viu nin verá outra dona igual (IV).

XIV

Tan muito mal me ven d' amar

O amador diríxese aos seus amigos para queixarse do mal que se sente a causa do amor pola súa dona, tan intenso que, moi ao seu pesar, lle fai maldicir o Amor e el mesmo, se chegase a gozar del (I). Cando lembra o dano que o Amor lle produce por amar a súa *senhor*, cheo de pena maldi o Amor e el mesmo, en caso de que chegase a gozar del (II). Cando recorda o pracer do cal gozou e logo perdeu por culpa do Amor desde que viu a *senhor*, xura con pesar contra o Amor e contra el mesmo, se chegase a gozar del (III). Aínda así, ama e amará a súa *senhor* mentres siga vivo (IV).

XV

[M]ia senhor, quantos eno mundo son

O namorado diríxese á amada para informala de que todos os que coñecen o seu amor por ela lle aconsellan que cambie de *senhor*, á vista de que non é correspondido (I). O trovador afirma, sinceramente, que sen o seu amor non poderá vivir, e como non o ten, todos lle recomendan que deixe esta *senhor* e cambie de amada (II). Mais non pode aceptar este consello aínda que se vexa morrer por ela; aínda así, todos lle recomendan que cambie de *senhor*, xa que non pode obter o seu amor (III). Mais o que el non quere é renunciar á esperanza de ser correspondido por ela (IV).

XVI

A Deus gradesco, mia senhor

O namorado diríxese á *senhor* para facela sabedora da súa decisión de non abandonala nunca por outra, se a ela lle parece ben, para o cal agradece a Deus que se lembrase del facilitándolle a súa visión (I). Confiando na posibilidade de ser correspondido, sempre a servirá mentres viva, pois non quere

470

ningunha outra *senhor* que non sexa ela, se non lle molesta (II). Como Deus a fixo tan fermosa, el será a partir dese momento o seu home e ela será a súa *senhor*, se lle agrada; por iso non quere servir outra *senhor* que non for ela, se non lle parece mal (III). Porque el non pode obrigar Deus a isto, que xa fai que a ame tanto (IV).

Cantigas anónimas (XVII–XX)

XVII

[S]enhor fremosa, pois me vej' aqui

O namorado abre este diálogo coa *senhor* agradecendo a Deus poder falarlle á súa amada da 'coita' que sente por causa dela, aínda que nin a dona nin o propio Deus lle prestan axuda contra o seu sufrimento. A amada recoméndalle, polo seu amor e por ela, paciencia para continuar nesa situación, pois a 'coita' que sente non lle reportará máis que proveito (I). A seguir, o trovador aduce que o ten pasado mal durante o tempo que leva sufrindo, pero aínda así conseguía esperar, mais agora entre Deus e a *senhor* fan que a situación sexa incluso peor que ao principio do seu amor. Con todo, a amiga, impertérrita, continúa aconsellándolle, por ela mesma, causante da 'coita', que siga sufrindo, pois é o mellor que pode facer para 'servir o ben' (II).

XVIII

[A] máis fremosa de quantas vejo

O trovador namorado fállalle a un seu amigo da moza que desexa, a máis fermosa de Santarén e que ocupa sempre o seu pensamento, pero non lle quere dicir quen é; mais o que si lle di é *[A]i, Sentirigo, ai Sentirigo!, / al é Alfanx' e al Sesarigo!* (I). Dous días atrás viuna con outra, pero non lle dirá quen é ao seu amigo, porque este o comentaría con máis xente, e iso sería causa de ruptura da súa amizade (II). Pensando nela perdeu a razón e tamén a fala; pero ignora se hai alguén con coñecementos suficientes como para entender por que di *[A]i, Sentirigo, ai Sentirigo!, / al é Alfanx' e al Sesarigo!* (III).

XIX

Pero eu vejo aqui trovadores

O amador diríxese á súa *senhor* para comentarlle que por moitos trovadores que haxa que canten os seus amores polas donas que aman, non ve ningún capaz de comprender a razón pola cal el di *Al é Alfanx' e al Sesarigo* (I). Eloxia a fermosura suprema da *senhor* e declara o seu desexo extremo por ela, e mais a súa vontade de dicirlle que non ve home ningún que sexa quen de decifrar o significado

do que di (II). Afirmar que de tanto querela xa non consegue durmir, e non ve home ningún capaz de entender por que di *Al é Alfanx' e al Seserigo* (III).

XX

Amigos, des que me parti

O namorado comenta cos seus amigos que desde que se separou da súa *senhor* e deixou de vela, perdeu a alegría, o sono e non ten gusto por nada. Engade que padece todo isto desde que volveu de Santarém (I). Asegura que é o Amor quen o forza a sufrir de tal forma pola súa amada, que non acha pracer en nada, e se non pode ir vela, perderá a razón. Sofre este mal, e máis aínda, desde que volveu de Santarém (II). A fermosura da dona fai que o trovador viva nunha 'coita' tal que non é quen de expresala nin sabe facelo, e por iso morre amándoa. O Amor fai que sufra así desde a súa volta de Santarém (III). Desexando o lugar onde ela está e o seu amor, vai perdendo a razón (IV).

Índice de primeiros versos citados¹ (*cantigas editadas, varios versos citados, só se cita o 'incipit'*)

A boa dona, por que eu trovava (A 232 / B 422 / V 34, LPGP, 70, 1)

A Deus gradescio, mia senhor (A 276, XVI)

A Don Foan quer' eu gran mal (B 1500 / V 1110, LPGP, 70, 2)

A dona que eu am' e tenho por senhor (B 1066 / V 657, LPGP 22, 3)

A dona que eu vi por meu (A 213 / B 443 / V 55, LPGP, 44, 1ª)

A dona que ome 'senhor' devia (A 246 / B 811 / V 395, LPGP, 114, 1)

A gran dereito lazerei (B 971 / V 558, LPGP, 2, 2)

A guarir non ei per ren (A 197 / B 348, LPGP, 147, 2)

[A] máis fremosa de quantas vejo (A 278, XVIII)

A mí dan preç' e non é desguisado (B 1616 / V 1149, LPGP, 2, 4)

A mia senhor atanto lhe farei (A 217 / B 384, LPGP, 44, 1)

A mia senhor ja lh' eu muito neguei (B 427 / V 39, LPGP, 70, 5)

A mia senhor, que me foi amostrar (A 199 / B 350, LPGP, 72, 2)

A mia senhor, que por mal destes meus (A 255 / B 842 / V 428, LPGP, 114, 3)

A quantos saben trobar (B 970 / V 557, LPGP, 2, 5)

A que vi ontr' as amenas (A 283 / B 1220 / V 825, LPGP, 117, 1)

A ãa velha quis ora trobar (B 1590 / V 1122, LPGP, 2, 7)

A vossa mesura, senhor (B 924 / V 512, LPGP, 59, 1)

Abadessa, Nostro Senhor (V 1005, LPGP, 60, 1)

Abadessa, oi dizer (B 1579 / V 1111, LPGP, 2, 1)

Agora me foi, mia madre, melhor (B 692 / V 293bis, LPGP, 79, 1)

Agora me part' eu mui sen meu grado (A 290 / B 981 / V 568, LPGP, 120, 1)

Agora me quer' eu ja espedir (B 135, LPGP, 104, 1)

Ai, amigas! perdud' an conhocer (B 786 / V 370, LPGP, 70, 3)

Ai, Deus, a vó-lo digo (B 690 / V 292, LPGP, 79, 2)

Ai, Deus! Que coita de sofrer (A 66 / B 178, LPGP, 11, 2)

¹ O texto das cantigas referidas foi tomado de LPGP e acomodado aos criterios de edición aquí utilizados.

Ai, dona fea, fostes-vos queixar (B 1405 / V 1097, LPGP, 70, 4)

Ai, eu, coitad' e por que vi (A 87 / B 191, LPGP, 125, 2)

Ai eu coitad' e quand' acharei quen (A 102 / B 209-210, LPGP, 125, 3)

Ai, eu! De min e que sera? (A 78 / B 181^a, LPGP, 106, 1)

Ai, madr' o que eu quero ben (B 681 / V 283, LPGP, 79, 3)

Ai, meu amig' e meu lum' e meu ben (B 825 / V 411, LPGP, 2, 3)

Ai, meu amigo, se vós vejades (B 688 / V 290, LPGP, 79, 4)

Ai, mia senhor!, quero-vos preguntar (A 154, LPGP, 152, 1)

Ai, Pai Soarez, venho-vos rogar (B 144, LPGP, 97, 2)

Ai, Santiago, padron sabido (B 843 / V 429, LPGP, 114, 2)

Algũa vez dix' eu en meu cantar (A 306, LPGP, 94, 1)

Algun ben mi deve ced' a fazer (B 962 / V 549, LPGP 63, 5)

Amig' ouv' eu a que queria ben (B 674 / V 276, LPGP, 75, 2)

Amiga, ben cuid' eu do meu amigo (B 824 / V 409, LPGP, 154, 1)

Amiga, por Deus vos venh' ora rogar (B 710 / V 311, LPGP, 60, 2)

Amigas, eu oí dizer (B 1390 / V 999, LPGP, 60, 3)

Amigas, por Nostro Senhor (B 685 / V 287, LPGP, 79, 5)

Amigas, quando se quitou (B 723 / V 324, LPGP, 36, 1)

Amigas, tamanha coita (B 747 / V 349, LPGP, 70, 8)

Amigo, pois me leixades (B 673 / V 275, LPGP, 75, 1)

Amigo, pois me vos aqui (B 684 / V 286, LPGP, 79, 6)

Amigo, que cuidoades a fazer (B 820 / V 405, LPGP, 154, 2)

Amigo, se ben ajades (B 693 / V 294, LPGP, 35, 1)

Amigo, vós ides dizer (B 823 / V 408, LPGP, 154, 3)

Amigos, cuid' eu que Nostro Senhor (B 889 / V 473, LPGP, 94, 2)

[A]migos, des que me parti (A 280, XX)

Amigos, non poss' eu negar (A 229 / B 419, LPGP, 70, 9)

Amigos, quero-vos dizer (A 233 / B 423 / V 35, LPGP, 70, 10)

Amor, de vós ben me posso loar (B 892 / V 476, LPGP, 94, 3)

Amor, des que m' a vós cheguei (B 1 / V^a 1, LPGP, 157, 5)

Amor, non qued' eu amando (A 307 / B 895 / V 480, LPGP, 94, 4)

Anda mui triste o meu amigo (B 694 / V 295, LPGP, 35, 2)

As froles do meu amigo (B 817 / V 401, LPGP, 114, 4)

As graves coitas, a quen as Deus dar (A 167-168 / B 319, LPGP, 79, 8)

As mias jornadas vedes quaes son (B 968 / V 555, LPGP, 2, 6)

Assaz é desassisado (B 1164bis / V 768, LPGP, 145, 1)

Atal vej' eu aqui ama chamada (A 166 / B 318, LPGP, 79, 9)

Atanto querria saber (B 894 / V 479, LPGP, 94, 5)

Ben me cuidei eu, Maria Garcia (B 1588 / V 1120, LPGP, 2, 8)

Ben poss' Amor e seu mal endurar (B 897 / V 482, LPGP, 94, 6)

Cada que ven o meu amig' aqui (B 754 / V 357, LPGP, 70, 11)

Cativo! mal aconselhado! (A 304, LPGP, 94, 7)

Cavalgava n' outro dia (B 676 / V 278, LPGP, 75, 3)

Coidava-m' eu, quand' amor non avia (A 250, LPGP, 114, 5)

Coitada sejo no meu corazón (B 821 / V 406, LPGP, 154, 4)

Coitado vivo d' amor (B 998 / V 587, LPGP, 155, 1)

Com' oj' eu vivo no mundo coitado (A 170 / B 321, LPGP, 79, 11)

Como me Deus aguisou que vivesse (B 503 / V 86, LPGP, 25, 23)

Como morreu quen nunca ben (A 35 / B 150, LPGP, 115, 3)

Como omen ferido con ferro e sen pao (B 1075bis / V 666, LPGP, 26, 1)

Como vós sodes, mia senhor (A 6 / B 96, LPGP, 151, 2)

Comprar quer' eu, Fernan Furado, muu (B 446, LPGP, 17, 2)

Con coitas d' amor, se Deus mi perdon (B 945 / V 533, LPGP, 63, 17)

Con vossa graça, mia senhor (B 74, LPGP, 46, 1)

Covilleira velha, se vos fizesse (B 1587 / V 1119, LPGP, 2, 9)

Cuidades vós, meu amigo, ùa ren (B 665 / V 268, LPGP, 75, 4)

Cuidava-m' eu que amigos avia (A 84 / B 188^a, LPGP, 125, 7)

Cuidei eu de meu corazón (B [39bis], LPGP, 111, 1)

Cuidou-s' Amor que logo me faria (A 238, LPGP, 70, 13)

Da mia senhor, que tan mal dia vi (A 176 / B 327, LPGP, 79, 12)

De gran coita faz gran lezer (B [906bis] / V 493, LPGP, 143, 3)

De Martin Moia posfaçam as gentes (B 917 / V 504, LPGP, 94, 8)

De mort' é o mal que me ven (A 216, LPGP, 44, 1bis)

De qual engano prendemos (B 1506, LPGP, 145, 5)

De quantas cousas eno mundo son (A 256, LPGP, 114, 6)

De tal guisa mi ven gran mal (A 53, LPGP, 97, 5)

De-lo dia en que eu ameí (B 55, LPGP, 47, 5)

Des oje-mais me quer' eu, mia senhor (A 271, XI)

Des quand' eu a mia senhor entendi (A 294 / B 994 / V 583, LPGP, 155, 2)

Des que vos eu vi, mia senhor, me ven (A 215, LPGP, 44, 1ter)

Desej' eu muit' a veer mia senhor (A 65 / B 177, LPGP, 11, 5)

Desmentido m' á 'qui un trobador (A 171 / B 322, LPGP, 79, 13)

Deus! Como se foron perder e matar (B 425 / V 37, LPGP, 70, 14)

Deus, e que cuidei a fazer (B 1247 / V 852, LPGP, 95, 4)

Deus, que mi oj' aguissou de vos veer (A 175 / B 326, LPGP, 79, 14)

Disse un infante ante sa companha (B 1607 / V 1140, LPGP, 157, 14)

Disseron-m' oj' , ai, amiga, que non (B 838 / V 424, LPGP, 114, 7)

Disseron-mi ora de vós ãa ren (B 670 / V 273, LPGP, 75, 5)

Dized' , amig' , en que vos mereci (B 669 / V 272, LPGP, 75, 6)

[D]izedes vós, senhor, que vosso mal (A 273, XIII)

Dizen que digo que vos quero ben (A 178 / B 329, LPGP, 79, 15)

Dizen, senhor, ca dissestes por mí (A 249, LPGP, 114, 8)

Dizen-mi, amiga, se non fezer ben (B 725 / V 326, LPGP, 36, 2)

Dizen-mi as gentes por que non trobei (A 183, IV)

Dizia la ben talhada (B 828 / V 414, LPGP, 117, 2)

Do Port' and' e vou mudar (B 803 / V 387, LPGP, 37, 1)

Don Afonso Lopez de Baian quer (B 1625 / V 1159, LPGP, 114, 9)

Don Amor, eu cant' e choro (B 4 / V^a 4, LPGP, 157, 18)
 Don Ansur, per qual serviço fazedes (B 1507, LPGP, 154, 6)
 Don Estevan, que lhi non agradeceades (V 1015, LPGP, 79, 18)
 Don Vuitoron, o que vos a vós deu (V 1023, LPGP, 79, 16)
 Dona e senhora de grande valia (V 668, LPGP, 85, 8)
 Donas, veeredes a prol que lhi ten (B 639 / V 240, LPGP, 115, 5)

Elvira Lopez, que mal vos sabedes (B 1488 / V 1099, LPGP, 70, 19)
En gran coita andaremos con el-Rei (V 1001, LPGP, 60, 4)
En gran coita, senhor (B 506 / V 89, LPGP, 25, 36)
En gran coita vivo, senhor (B 1451 / V 1061, LPGP, 66, 2; A 68 / B 181bis, LPGP, 109, 2)
 En grave dia me fez Deus nacer (B 1090 / V 681, LPGP, 121, 9)
 En grave dia, senhor, que vos vi (A 158, LPGP, 79, 19)
 En muito andando cheguei a logar (B 915 / V 502, LPGP, 94, 9)
 En tal poder, fremosa mia senhor (A 50, B 162, LPGP, 97, 6)
 Entend' eu ben, senhor, que faz mal sén (A 31 / B 146, LPGP, 115, 6)
Estes meus olhos nunca perderán (A 237, LPGP, 70, 22)
Esso mui pouco que oj' eu falei (A 239, LPGP, 70, 20)
 Estes olhos meus ei mui gran razon (A 149 / B 272, LPGP, 152, 2)
 Eu me coidei, u me Deus fez veer (A 161, LPGP, 79, 20)
Eu, que nova senhor filhei (B 39, LPGP, 111, 4)
 Eu sei la dona velida (A 281, LPGP, 117, 3)
 Eu são tan muit' amador (A 37, LPGP, 115, 6bis)
 Eu velida non dormia (B 829 / V 415, LPGP, 117, 4)

Farei eu, filha, que vos non veja (B 1092 / V 683, LPGP, 33, 4)
 Fernan Dias é aqui, como vistes (B 1479 / V 1090, LPGP, 16, 10)
 Fernan Gil, and' aqui ameaçado (B 1582 / V 1114, LPGP, 2, 11)
 Foi Don Fagundo un dia convidar (B 1580 / V 1112, LPGP, 2, 12)
 Foi-se meu amigo d' aquí n' outro dia (B 679 / V 281, LPGP, 79, 23)

Gradesc' a Deus que me vejo morrer (A 219 / B 386, LPGP, 44, 2)

Gran coita sofr' e vou-a negando (A 210, LPGP, 44, 2bis)

Gran mal me faz agora' l-Rei (B 78, LPGP, 46, 2)

Gran sazon á que eu morrera ja (A 235, LPGP, 70, 27)

Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coraçon (B 664 / V 255, LPGP, 152, 3)

Ja eu, senhor, muitas coitas passei (A 302, LPGP, 155, 3)

Joan Fernandes, que mal vos talharon (B 1370 / V 978, LPGP, 97, 11)

Joan Fernandiz, mentr' eu vosc' ouver (V 1012, LPGP, 79, 27)

Joan Soarez, comecei (V 1009, LPGP, 75, 8)

Joan Soarez, non poss' eu estar (V 1011, LPGP, 75, 9)

Joana, dix' eu, ou Sancha ou Maria (A 104 / B 212, LPGP, 125, 17)

Jograr, mal desemparado (V 1018, LPGP, 79, 32)

Jurava-m' oje o meu amigo (B 830 / V 416, LPGP, 117, 5)

Ledas sejamos oje-mais (B 5 / V^a 5, LPGP, 157, 28)

Lourenço, soias tu guarecer (V 1010, LPGP, 75, 10)

Luis Vaasques, depois que parti (V 410, LPGP, 20, 1)

Maestr' Acenço, dereito faria (B 916 / V 503, LPGP, 94, 10)

Maestre, todo- los vossos cantares (V 1007, LPGP, 60, 5)

(...) mais ambos i faredes o melhor (A 303, LPGP, 94, 11)

Mais de mil vezes coid' eu eno dia (A 99 / B 206, LPGP, 125, 18)

Mari Mateu, ir-me quer' eu d' aquen (B 1583 / V 1115, LPGP, 2, 13)

Martin Moxa, a mia alma se perca (B 886 / V 470, LPGP, 5, 1)

Meestre Nicolas, a meu cuidar (B 1584 / V 1116, LPGP, 2, 15)

Meu amig' é d' aquend' ido (B 712 / V 313, LPGP, 60, 6)

Meu Senhor Deus, se vos prouguer (A 54 / B 166, LPGP, 97, 17)

Meus amigos, muito mi praz d' Amor (A 264 / B 441 / V 53, LPGP, 50, 3)

Meus amigos, pese-vos do meu mal (A 296 / B 996 / V 585, LPGP, 155, 4)

Meus amigos, que sabor averia (A 159, LPGP, 79, 37)

Meus amigos, quero-vos eu mostrar (A 177 / B 328, LPGP, 79, 36)

Meus olhos, gran cuita d' amor (A 39, LPGP, 115, 6ter)

Meus olhos, quer-vos Deus fazer (A 34, B 149, LPGP, 115, 7)

Mia filha, non ei eu prazer (B 840 / V 426, LPGP, 114, 10)

[M]ia senhor, quantos eno mundo son (A 275, XV)

Moir' eu por vós, mia senhor, e ben sei (B 388, LPGP, 44, 3)

Morr' o meu amigo d' amor (B 750 / V 353, LPGP, 70, 32)

Mui gran temp' á, par Deus, que eu non vi (B 3 / V^a 3, LPGP, 157, 32)

Muit' aguisado ei de morrer (A 144 / B 267, LPGP, 152, 4)

Muito ben mi podia Amor fazer (B 453 / V 60, LPGP, 154, 7)

Muito punhei de vos negar (A 150, LPGP, 152, 5)

Muitos dizem con gran coita d' amor (B 809 / V 393, LPGP, 114, 11)

Muitos me preguntan, per boa fe (B 390, LPGP, 44, 4)

Muitos me vêen preguntar (A 48 / B 160, LPGP, 97, 19)

Muitos vej' eu que, con mengua de sên (B 391 / V 1, LPGP, 44, 5)

Muitos vej' eu que se fazem de mí (A 184 / B 667 / V 279, LPGP, 75, 11)

Neguei mia coita des ãa sazón (A 211, LPGP, 44, 5bis)

No mundo non me sei parelha (A 38, LPGP, 115, 7bis)

Nojo tom' e quer prazer (V 404, LPGP, 50, 5)

Non est a de Nogueira a freira que m' en poder ten (A 282 / B 1219 / V 824, LPGP, 117, 6)

Non levava nen dinheiro (V 1002, LPGP, 60,7)

Non me poss' eu, senhor, salvar (A 17 / B 110, LPGP, 78, 13)

Non me soub' eu dos meus olhos melhor (A 164 / B 317, LPGP, 79, 38)

Non ousó dizer nulha ren (A 56 / B [167bis], LPGP, 97, 21)

Non perç' eu coita do meu coraçón (A 298 / B 992 / V 580, LPGP, 155, 5)

Non sei dona que podesse (B 75 / B 1336 / V 943, LPGP, 46, 5)

Non soube que x' era pesar (A 155, LPGP, 152, 6)

Non tenh' eu que coitados son (A 20 / B 113, LPGP, 78, 14)

Nostro Senhor, como jazco coitado (A 43 / B 155, LPGP, 97, 23)

[Nostro Senhor] me guisou de viver (A 267, VII)

Nostro Senhor, que mi a min faz amar (A 157, V)

Nostro Senhor! que non fui guardado (A 206 / B 357, LPGP, 72, 11)

Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse (A 221 / B 389, LPGP, 44, 6)

Noutro dia, quando m' eu espedi (A 174 / B 325, LPGP, 79, 39)

Nunc' assi ome de senhor (A 187 / B 338, LPGP, 147, 10)

Nunca bon grad' Amor aja de mí (A 44 / B 156, LPGP, 97, 24)

Nunca coitas de tantas guisas vi (A 165 / B 317bis, LPGP, 79, 40)

Nunca tan coitad' ome por molher (A 63 / B 174, LPGP, 157, 34bis)

O gran prazer e gran viç' en cuidar (B 891 / V 475, LPGP, 94, 12)

O grand' amor, que eu cuidei prender (B 67, LPGP, 47, 18)

O Marot aja mal grado (B 2 / V^a 2, LPGP, 157, 35)

O meu amigo, que me quer gran ben (B 709 / V 310, LPGP, 60, 9)

O meu amigo queixa-se de mí (B 711 / V 312, LPGP, 60, 8)

O por que sempre mia madre roguei (B 675 / V 277, LPGP, 75, 13)

O que conselh' a mí de m' eu quitar (A 49 / B 161, LPGP, 97, 26)

O voss' amigo, assi Deus m' empar (B 1295 / V 899, LPGP, 38, 4)

O voss' amigo trist' e sen razon (B 1297 / V 901, LPGP, 38, 5)

Oí eu sempre, mia senhor, dizer (A 248, 253 / B 816 / V 400, LPGP, 114, 12)

Oje quer' eu meu amigo veer (B 682 / V 284, LPGP, 79, 41)

Ora começa o meu mal (A 309 / B 901 / V 486, LPGP, 143, 8)

Ora me venh' eu, senhor, espedir (B 813 / V 397, LPGP, 114, 13)

Ora non sei no mundo que fazer (A 162, LPGP, 79, 42)

Ora poss' eu con verdade dizer (A 268, VIII)

Ora vej' eu que fiz mui gran folia (A 105 / B [213], LPGP, 125, 32)

Ora vej' eu que xe pode fazer (A 107 / B 216, LPGP, 125, 31)

Orraca Lopez vi doente un dia (B 1589 / V 1121, LPGP, 2, 16)
Os que non aman, nen saben d' amor (B 1108 / V 699, LPGP, 64, 20)

Pai Rengel e outros dous romeus (B 1586 / V 1118, LPGP, 2, 17)
Par Deus, amiga, quant' eu receei (B 707 / V 308, LPGP, 60,10)
Par Deus, amigas, ja me non quer ben (B 748 / V 350, LPGP, 70, 36)
Par Deus, amigo, non sei eu que é (B 1017 / V 607, LPGP, 63, 55)
Par Deus, amigo, nunca eu cuidei (B 668 / V 271, LPGP, 75,14)
Par Deus, senhor, de grado queria (B 818 / V 402, LPGP, 114, 14)
Par Deus, senhor, e meu lume e meu ben (B 814 / V 398, LPGP, 114, 15)
Par Deus, senhor, gran dereito per é (B 445 / V 57, LPGP, 17, 13)
Pedr' Amigo, quero de vós saber (B 1509, LPGP, 154, 8)
Pelos meus olhos ouv' eu muito mal (A 163 / B 316, LPGP, 79, 43)
Per bõa fe, meu amigo (B 755 / V 358, LPGP, 70, 39)
Per boa fe, mui fremosa, sanhuda (B 678 / V 280, LPGP, 79, 44)
Per como achamos na Santa Scritura (B 887 / V 471, LPGP, 94, 13)
Per mí sei eu o poder que Amor (A 182, III)
Per quant' eu vejo (B 896 / V 481, LPGP, 94, 15)
Pero d'Ambroa, sempr' oi cantar (V 1004, LPGP, 60, 11)
Pero da Pont' en un vosso cantar (B 969 / V 556, LPGP, 2, 18)
Pero da Ponte, ou eu non vejo ben (B 1615 / V 1148, LPGP, 2, 19)
Pero eu vejo aqui trovadores (A 279, XIX)
Pero Fernandiz, ome de barnage (V 1000, LPGP, 60, 12)
Pero Martiiz, ora, por caridade (V 1020, LPGP, 152, 7)
Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo (A 160, LPGP, 79, 45)
Pero mi fez e faz Amor (B 893 / V 477, LPGP, 94, 14)
Pero muito amo, muito non desejo (B 605-606 / V 208, LPGP, 25, 72)
Pero que eu, meu amigo, roguei (B 737 / V 338, LPGP, 44, 7)
Pero que punh' en me guardar (A 61 / B 151, LPGP, 97, 30)
Pero vos ides, amigo (B 672 / V 274, LPGP, 75,16)

Pois contra vós non me val, mia senhor (A 83 / B 187^a, LPGP, 125, 35)

Pois m' en tal coita ten Amor (A 185, VI)

Pois mi non val d' eu muit' amar (B 6, LPGP, 13, 2)

Pois mia ventura tal é, pecador! (A 253, LPGP, 114, 16)

Pois naci nunca vi Amor (A 80 / B 183, LPGP, 106, 14)

Pois non ei de dona Elvira (A 62 / B 173, LPGP, 157, 43bis)

Pois o vivo mal que eu soffro, punhei (A 220 / B 387, LPGP, 44, 8)

Por Deus, amiga, provad' un dia (B 822 / V 407, LPGP, 154, 9)

Por Deus, amiga, que preguntedes (B 722 / V 323, LPGP, 36, 3)

Por Deus, senhor, en gran coita serei (A 72 / B 185, LPGP, 106, 13)

Por Deus, senhor, non me desemparedes (A 59 / B 170, LPGP, 97, 34)

Por Deus, senhor, que vos tanto ben fez (A 179 / B 330, LPGP, 79, 46)

Por Deus vos rogo, mia senhor (A 58 / B 169, LPGP 97, 35)

Por non saberen qual ben desejei (A 212, LPGP, 44, 8bis)

Porque non ous' a mia senhor dizer (A 297 / B 997 / V 586, LPGP, 155, 7)

Por vós, senhor fremosa, pois vos vi (B 890 / V 474, LPGP, 94, 16)

Por vos veer vin eu, senhor (A 295 / B 995 / V 584, LPGP, 155, 6)

Pouco vos nembra, mia senhor (A 300 / B 991 / V 579; LPGP, 155, 8)

Preguntou Joan Garcia (A 142 / B 263, LPGP, 148, 19)

Punhar quer' ora de fazer (A 156, LPGP, 152, 8)

Qual senhor devi' a filhar (A 41 / V 153, LPGP, 97, 36)

Quand' eu sobi nas torres sobe-lo mar (B 708 / V 309, LPGP, 60, 13)

Quando me nembra de vós, mia senhor (A 47 / B 159, LPGP, 97, 38)

Quando se foi meu amigo (B 827 / V 413, LPGP, 2, 20; B 640 / V 241, LPGP, 115, 9)

Quando se foi n' outro dia d' aqui (B 665 / V 267, LPGP, 152, 9)

Quant' eu de vós, mia senhor, receei (A 258 / B 435 / V 47, LPGP, 50, 9)

Quanto durou este dia (B 850 / V 436, LPGP, 155, 9)

Quantos an gran coita d' amor (A 234 / B 424 / V 36, LPGP, 70, 41)

Quantos aqui d' Espanha son (A 33 / B 148, LPGP, 115, 10)

Quantos mal an se queren guarecer (V 1006, LPGP, 60,14)

Quantos oj' andan eno mar aqui (A 251, LPGP, 114, 17)

Que alongad' eu ando d' u iria (A 89 / B 193, LPGP, 125, 40)

Que boas novas que oj' oirá (V 667 / V 270, LPGP, 75, 19)

Que grave coita que me é dizer (B 898 / V 483, LPGP, 94, 17)

Que leda que oj' eu sejo (B 706 / V 307, LPGP, 60, 15)

(...) que me vós nunca quisestes fazer (A 180, I)

Que mui de grad' eu queria fazer (A 247, LPGP, 114, 18)

Que muitas vezes eu cuido no ben (B 839 / V 425, LPGP, 114, 19)

Que muitos me preguntarán (A 228 / B 418, 426 / V 29, 38, LPGP, 70, 43)

Que muitos que mi andan preguntando (A 106 / B 214-215, LPGP, 125, 43)

Que partid' eu serei, senhor (A 145 / B 268, LPGP, 152, 2)

Que sen mesura Deus é contra mí! (A 146 / B 269, LPGP, 152, 11)

Que sen meu grado m' oj' eu partirei (A 181, II)

Quen de mí saber quiser (B 1164ter / V 769, LPGP, 145, 7)

Quen viu o mundo qual o eu ja vi (A 305, LPGP, 94, 18)

Quer' eu, amigas, o mundo loar (B 743 / V 345, LPGP, 70, 44)

Quer' eu en maneira de proença! (B 520b / V 123, LPGP, 25, 99)

Quero-vos eu ora rogar (A 14 / B 107, LPGP, 78, 21)

Quexei-m' eu destes olhos meus (B 417 / V 28, LPGP, 70, 42)

Rogaria eu mia senhor (A 113 / B 226, LPGP, 74, 6)

Roguei-vos eu, madre, ai gran azon (B 851 / V 437, LPGP, 155, 10)

Roi Queimado morreu con amor (B 1380 / V 988, LPGP, 125, 45)

Sanhud' andades, amigo (B 744 / V 346, LPGP, 70, 45)

Sazon é ja de me partir (A 38, LPGP, 111, 7)

Sazon sei ora, fremosa mia senhor (A 218 / B 385, LPGP, 44, 9)

Se Deus me valha, mia senhor (A 92, B 196, LPGP, 125, 46)

Se ei coita, muito a nego ben (A 214, LPGP, 44, 9bis)

Se eu a Deus algun mal mereci (A 100, B 207, LPGP, 125, 47)
Se eu a meu amigo dissesse (B 724 / V 325, LPGP, 36, 4)
Se eu ousasse a Maior Gil dizer (A 301 / B 993 / V 581, LPGP, 155, 11)
Se eu podesse desamar (A 289 / B 980 / V 567, LPGP, 120, 46)
Se gradoedes, amigo (B 826 / V 412, LPGP, 2, 21)
Se m' ora Deus gran ben fazer quisesse (A 236, LPGP, 70, 46)
Se me deras galardón (B 1165quatter / V 768bis, LPGP, 145, 9)
Se oj' o meu amigo (B 721 / V 322, LPGP, 29, 2)
Se soubess' a mia senhor como m' a mí prazeria (B 8bis, LPGP, 27, 2)
Se vos eu ousasse, senhor (A 148 / B 271, LPGP, 152, 17)
Sedia la fremosa seu sirgo torcendo (B 720 / V 321, LPGP, 29, 1)
Sei eu, donas, que deitad' é d' aquí (V 1008, LPGP, 60, 16)
Sempr' ando cuidando en meu coração (A 134 / B 255, LPGP, 148, 22)
Sempr' eu punhei de servir mia senhor (B 451 / V 58, LPGP, 154, 10)
Sempr' eu, senhor, roguei a Deus por mí (A 209 / B 360, LPGP, 72, 18)
Senhor, des quand' en vós cuidei (B 452 / V 59, LPGP, 154, 11)
Senhor, dizen-vos por meu mal (B 509 / V 92, LPGP, 25, 110)
Senhor, Don Ansur se vos querelou (B 1508, LPGP, 154, 12)
Senhor e lume destes olhos meus (A 172 / B 323, LPGP, 79, 48)
Senhor, eu vivo muit' a meu pesar (A 299, LPGP, 155, 12)
Senhor fremosa, conven-mi a rogar (A 116 / B 232, LPGP, 43, 16)
Senhor fremosa, ja nunca sera (A 270, X)
Senhor fremosa, ja perdi o sén (A 269, IX)
Senhor fremosa, non ei oj' eu quen (A 147 / B 270, LPGP, 152, 13)
Senhor fremosa, par Deus, gran razon (A 3 / B 93, LPGP, 151, 26)
Senhor fremosa, pois m' oj' eu morrer (A 153, LPGP, 152, 14)
[S]enhor fremosa, pois me vej' aquí (A 277, XVII)
Senhor fremosa, pois pesar avedes (A 151, LPGP, 152, 15)
Senhor fremosa, pois que Deus non quer (A 252, LPGP, 114, 20)
Senhor fremosa, pois vos vi (A 94 / B 198, LPGP, 125, 50)

Senhor fremosa, por meu mal (B 444 / V 56, LPGP, 17, 4)

Senhor fremosa, por Nostro Senhor (A 254, LPGP, 114, 21)

Senhor fremosa, quant' eu cofondi (A 117 / B 233, LPGP, 43, 17)

Senhor fremosa, quero-vos rogar (A 152, LPGP, 152, 16)

[S]enhor fremosa, querria saber (A 272, XII)

Senhor fremosa, tan de coraçon (B 812 / V 396, LPGP, 114, 22)

Senhor fremosa, vejo-me morrer (B 376, LPGP, 7, 14)

Senhor genta (B 244 / 246bis, LPGP, 71, 4)

Senhor, o gran mal e o gran pesar (A 173 / B 324, LPGP, 79, 49)

Senhor, os que me queren mal (A 36, LPGP, 115, 10bis)

Senhor, por Deus que vos fez parecer (A 169 / B 320, LPGP, 79, 50)

Senhor, que Deus mui melhor parecer (A 131 / B 252, LPGP, 148, 24)

Senhor, sempr' os olhos meus (B 815 / V 399, LPGP, 114, 23)

Senhor, veedes-me morrer (A 230 / B 420 / V 31-32, LPGP, 70, 47)

Sueir' Eanes, un vosso cantar (B 1585 / V 1117, LPGP, 2, 22)

Tal om' é cuitado d' amor (A 60 / B 171, LPGP, 97, 43)

Tal sazón foi en que eu ja perdi (B 610 / V 212, LPGP, 118, 9)

Tan muito mal me ven d' amar (A 274, XIV)

Tan muito vos am' eu, senhor (A 288 / B 979 / V 566, LPGP, 120, 50)

Tanto falan do vosso parecer (B 808 / V 392, LPGP, 114, 24)

Tanto me senç' ora ja cuitado (A 11 / B 101, LPGP, 151, 28)

Traj' agora Marinha Sabugal (B 1591 / V 1123, LPGP, 2, 23)

Treides todas, ai amigas, con migo (B 741 / V 342, LPGP, 70, 48)

U m' eu parti, d' u m' eu parti (A 231 / B 421 / V 33, LPGP, 70, 49)

Ūa dona foi de pran (V 1003, LPGP, 60, 17)

Ūa dona que eu quero gran ben (B 810 / V 394, LPGP, 114, 25)

Ūa donzela quix' eu mui gran ben (B 106, LPGP, 78, 25)

Ūa donzela sei eu (B 1164quinto / V 770, LPGP, 145, 10)

Vedes agora que mala ventura (B 1505, LPGP, 154, 13)

Vedes, amigas, meu amigo ven (B 686 / V 288, LPGP, 79, 51)

Vedes, amigo, o que oj' oí (B 819 / V 403, LPGP, 50, 12)

Veron-m' agora dizer (B 1581 / V 1113, LPGP, 2, 24)

Venho-vos, mia senhor, rogar (B 893bis / V 478, LPGP, 94, 19)

Vi eu donas encelado (B 142, LPGP, 135, 3)

Vistes, madr' o que dizia (B 832 / V 418, LPGP, 120, 53)

Vistes, madre, quando meu amigo (B 666 / V 269, LPGP, 75, 22)

Vivo coitad' en gran coita d' amor (A 293 / B 993bis / V 582, LPGP, 155, 13)

Vós, que mi assi cuitades, mia senhor (A 7, B 97, LPGP, 151, 29)

Voss' amigo, que vos sempre serviu (B 841 / V 427, LPGP, 114, 27)

Vou-m' eu, fremosa, pera' I-Rei (A 284, LPGP, 117, 7)

Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar (B 844 / V 430, LPGP, 114, 28)

Índice de poetas referidos²

Afons' Eanes do Coton (... 1246...)

Afonso Fernandez Cobolhilha (segunda metade do século XIII)

Afonso Gomez, jogar de Sarria (segunda metade do século XIII)

Afonso Mendez de Besteiros (... 1290...)

Afonso Sanchez (... 1289-1328)

Airas Carpancho (1170-1240)

Airas Moniz d' Asme (primeira metade do século XIII)

Airas Nunez (... 1284-1289...)

Airas Perez Vuitoron (... 1247-1253...)

Airas Veaz (segunda metade do século XIII)

Alfonso X (1221-1284)

Alvaro Afonso (época postrobadoresca)

Anónimo [Trobador de Santarém] (século XIII)

Bernal de Bonaval (primeira metade do século XIII)

Bonifaz de Genua (Bonifaci Calvo) (... 1253-1266...)

Denis, Don (1261-1325)

Diego Moniz (primeira metade do século XIII)

Diogo Gonçalves de Montemor o Novo (época postrobadoresca, século XV)

Estevan Coelho (... 1308-1336...)

Estevan Faian (terceiro cuartel do século XIII)

Estevan Fernandiz d' Elvas (fins do século XIII, principios do XIV)

Estevan Reimondo (... 1264?-1304?)

Estevan Travanca (... 1258...)

² Tomamos como base o criterio do profesor José Luís Rodríguez para a fixación nominal (RODRÍGUEZ, 1988), pero eliminando os <h> intervocálicos e nivelando a nasalidade final en coherencia cos criterios de edición seguidos. As referencias cronolóxicas proveñen de FERREIRO / PEREIRO, 1996a: 243-245, 1996b: 239-241, 1996c: 271-273; LPGP; OLIVEIRA, 1992, 1995; SOUTO CABO, 2004; e RON, 2005.

Fernan Garcia Esgaravunha (... 1230-1251...)

Fernan Gonçalvez de Seabra (... 1258...)

Fernan Padron (segundo e terceiro cuarteis do século XIII)

Fernan Rodriguez de Calheiros (primeira metade do século XIII)

Fernan Rodriguez Redondo (... 1297-1319)

Fernan Velho (segunda metade do século XIII)

Fernand' Eanes (época postrobadoresca, século XV)

Fernand' Esquio (fins do século XIII, inícios do XIV)

Garcia Mendiz d' Eixo (... 1188-1239)

Gomez Garcia, abade de Valadolide (... 1275-1286)

Gonçal' Eanes do Vinhal (... 1243-1280)

Gonçalo Garcia (... 1229-1284)

Joan Airas de Santiago (segunda metade do século XIII)

Joan Baveca (segundo terzo do século XIII)

Joan de Gaia (... 1287?-1330)

Joan Garcia de Guilhade (... 1239-1270...)

Joan Lobeira (... 1258-antes de 1304)

Joan Lopez de Ulhoa (... 1238?-1286...)

Joan Nunez Camanez (segundo terzo do século XIII)

Joan Perez d' Avoin (... 1230-1287)

Joan Servando (terceiro cuartel do século XIII)

Joan Soares Coelho (... 1230-1279...)

Joan Soares Somesso (... 1215-1250)

Juião Bolseiro (terceiro cuartel do século XIII)

Martin Codax (mediados ou terceiro cuartel do século XIII)

Martin Moxa (... 1270-1280...)

Martin Padrozelos³ (segunda metade do século XIII)

Martin Soares (1200-1260)

Nun' Eanes Cerzeo (1195-1265)

Nuno Fernandez Torneol (segundo terzo do século XIII)

Nuno Rodriguez de Candarei (segundo e terceiro cuarteis do século XIII)

Paai Gomez Charinho (1225-1295...)

Paai Soares de Taveiroos (primeira metade do século XIII)

Pedr' Eanes Solaz (século XIII)

Pedro de Portugal, D., Conde de Barcelos (1285-1354)

Pero d' Ambroa (mediados do século XIII)

Pero d' Armea (mediados do século XIII)

Pero da Ponte (... 1235-1275...)

Pero Garcia Burgales (terceiro cuartel do século XIII)

Pero Garcia d' Ambroa (... 1228-1237)

Pero Goterrez (finais do século XIII e inicios do XIV)

Pero Velho de Taveiroos (primeira metade do século XIII)

Pero Viviaez (... 1275...)

Rodrig' Eanes Redondo (... 1232-1311)

Roi Fernandiz de Santiago (segundo terzo do século XIII)

Roi Gomez de Briteiros (... 1220-1250)

Roi Martinz do Casal (... 1286-1312)

Roi Paez de Ribela (segundo e terceiro cuarteis do século XIII)

Roi Queimado (... 1258...)

³ Apartámonos aquí da forma suxerida en LPGA, *Martin de Padrozelos* dado que o conxunto das indicacións textuais nos códices falan en favor de *Martin Padrozelos*, e contra outras formas como *Martin Pedrozelos* ou *Martin de Padrozelos* (FERNÁNDEZ GRAÑA, 1994: 22-23; 1998: 253). En PARDO DE NEYRA, 2005: 42; 98-117, pódese ver unha argumentación contraria a esta, favorábel a *Martin de Padrozelos*.

Vasco Fernandez Praga de Sandin (... 1258...)

Vasco Gil (... 1238-1258...)

Vasco Martíz de Resende (fins do século XIII, primeiro quartel do XIV)

Vasco Perez Parda (terceiro quartel do século XIII)

Vasco Rodriguez de Calvelo (terceiro quartel do século XIII)

Vidal, judeu d' Elvas (primeira metade do século XIV)

Índice de motivos literarios comentados

O *ben* da *senhor* (I)

A *mesura* da *senhor* (I)

A *partida* do namorado (II)

Veer e *amar* (II)

O Amor divinizado (III)

A 'morte de amor' (III)

'Coita' e morte (III)

Trobar e *amar* (IV)

As *gentes* e o *segredo* (IV)

A *descrición* da *senhor* (V)

A vingança divina (V)

As metáforas da *senhor* : *ben*, *lume* (*dos meus olhos*), *coita do coração* (VI)

O medo do namorado (VII)

O *sén* perdido (VII)

Os *amigos* como interlocutores (XIV)

O *cambio* de *senhor* (XV)

O nome da *senhor* oculto na cantiga (XVIII)

Índice de termos comentados

Afan: XI, v. 11.

Al: I, v. 15; VIII, v. 4; X, vv. 17, 20; XI, v. 16; XIII, vv. 5, 11, 17; XIV, v. 10; XVIII, vv. 6, 12, 18; XIX, vv. 6, 12, 18.

Alfanxe: XVIII, vv. 6, 12, 18; XIX, vv. 6, 12, 18.

Aprazer: XII, v. 10.

Atal: IX, v. 13.

Atan: XIII, vv. 6, 12, 18.

Atender: VIII, v. 4; XV, v. 20; XVII, v. 9.

Catar: VII, v. 4.

Come: XII, v. 14; XIII, vv. 6, 8, 12, 18, 20.

Comendar: XIV, vv. 5, 11, 47.

Conselho: IV, vv. 14, 15, 18.

Cuidados: XI, v. 14.

De pran: XI, v. 8.

Én: III, vv. 9, 15; IV, v. 2; V, v. 17; X, v. 5; XVI, v. 15.

En que: I, vv. 6, 12, 18.

Ende: VIII, v. 19; X, v. 14; XIII, v. 9.

Entender: III, 10; XII, v. 19.

Espedir-se: II, v. 2.

Fazenda: IV, v. 3; XI, v. 2.

Fazer amor: I, v. 16.

Fazer ben: I, v. 10.

Fazer bon sén: XIII, v. 3.

Fazer mal sén: VIII, vv. 2, 18.

Fazer pesar : I, v. 20.

Filhar : IV, v. 15; V, v. 14; XV, vv. 4, 10, 13, 16; XVI, vv. 5, 11, 17.

Gracir : XIII, v. 15.

Grado: II, v. 2.

Grave dia: VI, vv. 4, 9, 14, 19.

Guardar(-se): I, v. 20; V, v. 11; IX, v. 13.

Guarecer : X, v. 17; XII, v. 11; XV, v. 8.

Guarir : VIII, v. 16; IX, v. 9; X, v. 16; XII, v. 5; XIII, vv. 10, 14.

Guisar : VII, v. 1.

I: III, v. 4; IV, vv. 14, 16; XVII, v. 4.

Jazer : I, v. 14.

Leixar : III, vv. 5, 11, 17; V, v. 18; VIII, v. 15; XII, v. 6 ; XIII, vv. 4, 7.

Maravilhar-se: IV, vv. 2, 5.

Mesura: I, v. 7.

Morrer : IV, v. 24.

Nembrar : XIV, vv. 7, 13; XVI, v. 3.

Oje-mais: XI, vv. 1, 18.

Ora: II, v. 8; VIII, v. 1; XIII, v. 9.

Osmar : VIII, v. 17.

Outre : VII, v. 8.

Pagar-se de: XX, v. 4.

Perder o sén: IX, v. 1; X, vv. 3, 4; XI, v. 17; XVIII, vv. 13, 14; XX, vv. 10, 20.

Pero: VIII, v. 16; XIX, v. 1.

Pleito: IX, v. 13.

Pois: X, v. 14.

Prez: V, v. 3; IX, v. 14.

Prol: XI, v. 19.

Punhar: IX, v. 13; XII, v. 2; XV, vv. 5, 11, 17.

Quant' ei poder: VIII, v. 20.

Quitar(-se): II, v. 8; V, v. 7; XI, v. 2; XV, vv. 17, 20.

Razon: XI, v. 9.

Sabor: III, v. 4; XI, v. 4; XIV, vv. 6, 12, 18; XX, v. 8.

Sazon: II, v. 15; III, v. 14; IV, v. 2; VII, v. 11; XI, v. 10.

Sén: IV, v. 9.

Sentirigo: XVIII, vv. 5, 11, 17.

Seserigo: XVIII, vv. 6, 12, 18; XIX, vv. 6, 12, 18.

Sol: VII, v. 4.

Ter: I, vv. 10, 16; X, vv. 2, 19; XIII, v. 3.

Tolher o sén: VII, v. 9.

U: II, vv. 2, 16; XII, v. 16; XX, v. 19.

Apéndice II

Bibliografía

Edicións facsimilares dos manuscritos

Cancioneiro da Ajuda (1994), edición Fac-similada do Códice existente na Biblioteca de Ajuda, apresentação, estudos e índices, Lisboa, Edições Tavola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci Brancuti). Cod. 10991 (1982), Lisboa, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana. Cod. 4803 (1973), Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura.

FERREIRA, Manuel Pedro (1986), *O som de Martim Codax: Sobre a Dimensão Musical da Lírica Galego-Portuguesa (Séculos XII-XIV) / The Sound of Martim Codax: On the Musical Dimension of the Galician-Portuguese Lyric (XII-XIV Centuries)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

----- (2005), *Cantus coronatus. 7 cantigas d' El-Rei Dom Dinis / by King Dinis of Portugal*, Kassel, edition Reichemberger.

Edicións utilizadas

ALMEIDA RIBEIRO, Cristina (1991), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de -----*, Lisboa, ed. Comunicação.

ALVAR, Carlos / BELTRÁN, Vicenç (1989), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, ed. Alhambra.

ARBOR ALDEA, Mariña (2001), *O cancionero de Don Afonso Sanchez, edición e estudio*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (2003), *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Xerais.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (1995), *As cantigas de Pero Meogo, estabelecimento crítico dos textos, análise literária, glossário e reprodução fac-similar dos manuscritos por -----*, 3ª ed. revista (1ª ed. 1974), Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.

- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (ed.) (1963), "Le poesie di Martin Soares", separata de *Studi Mediolatini e Volgari*, XIV: 9-135, 1ª ed. Bolonha.
- (1992), *As poesias de Martin Soares*, Colección Xogares e Trobadores (traducido de BERTOLUCCI, 1963), Vigo, Galaxia.
- BLASCO, Pierre (ed.) (1984), *Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIII siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais.
- BRAGA, Teófilo (ed.) (1878), *Cancioneiro portuguez da Vaticana, edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- CARTER, Henry H. (1941), *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic edition by -----*, Pensylvania, Lancaster Press.
- COTARELO VALLEDOR, Armando (ed.) (1984), *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII)*, Madrid, 1934, ed. facsimilar con prólogo e apéndices de Enrique Monteagudo Romero, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (precedentemente en *Boletín da R.A.E.*, XVI, XVII, XVIII) (véxase MONTEAGUDO ROMERO, 1984).
- CUNHA, Celso Ferreira da (ed.) (1956), *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro (tese policopiada).
- DELUY, Henry (1987), *Troubadours galégo-portugais. Une anthologie*, Paris, P.O.L.
- DOMINGUES, Agostinho (ed.) (1992), *Cantigas de João Garcia de Guilhade. Subsídios para o seu estudo lingüístico e literário*, Barcelos, ed. da Câmara Municipal de Barcelos.
- FERNÁNDEZ GRAÑA, Dulce Mª (ed.) (1994), *As cantigas de Martin Padrozelos*, tese de licenciatura inédita defendida na Universidade da Coruña en novembro de 1994.
- FERREIRA, Mª Ema Tarracha (1988), *Poesia e prosa medieval*, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, Lisboa, Editora Ulisseia, s/l, 2ª ed.
- (1991), *Antologia literária comentada. Idade Média. Poesia Trovadoresca. Fernão Lopes*, Lisboa, editora Ulisseia, 5ª ed.

FERREIRO, Manuel (ed.) (1992), *As cantigas de Rodriгу'Eanes de Vasconcelos, edición crítica con introdución, notas e glosário*, Santiago de Compostela, edicións Laiovento.

---- / MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (eds.) (1996a), *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de Amor. Antoloxía*, Vigo, Asociación Socio-Pedagóxica Galega, A Nosa Terra, Promocións Culturais Galegas.

---- / ---- (1996b), *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de Amigo. Antoloxía*, Vigo, Asociación Socio-Pedagóxica Galega, A Nosa Terra, Promocións Culturais Galegas.

---- / ---- (1996c), *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de Escarnho e de maldizer. Antoloxía*, Vigo, Asociación Socio-Pedagóxica Galega, A Nosa Terra, Promocións Culturais Galegas.

FONSECA, Fernando V. Peixoto da (ed.) (1971), *Cantigas de Escárnio e maldizer dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 2ª ed.

GASPAR, Silvia (ed.) (1995), *Livro dos Cantares de Afons'Eanes do Coton*, Santiago de Compostela, ed. Concello de Negreira.

GONÇALVES, Elsa, (1976), "La tavola collociana Autori Portoghesi", *Arquivos do Centro Cultural Português*, X: 387-406.

---- / RAMOS, Mª Ana (1983), *A lírica galego-portuguesa (Textos Escolhidos). Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Elsa Gonçalves. Critérios de transcrição, nota lingüística e glossário de Mª Ana Ramos*, Lisboa, ed. Comunicação.

JENSEN, Frede (ed.) (1992), *Medieval Galician-Portuguese poetry: an anthology*, The Garland Librerly of Medieval Literature, vol. 87, Series A, New-York-London, Garland Publishing, Inc.

JUÁREZ BLANQUER, Aurora (ed.) (1988), *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada, ediciones TAT.

LAGARES DIEZ, Xoán Carlos (2000), *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneros profanos galego-portugueses*, (antes ---- (1996), *As rubricas da lírica profana galego-portuguesa. Edición crítica, tese de licenciatura inédita*, Universidade da Coruña, setembro), Santiago de Compostela, Laiovento.

LANCIANI, Giulia (ed.) (1977), *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila, Japadre Editore.

LANG, Henry R. (ed.) (1972), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle a.S. 1894 (rep. Hildesheim, Georg Olms).

---- (1902), *Cancioneiro gallego-castelhano. The extant galician poems of the Gallego-Castillian Lyric School (1350-1450)*, New York, Charles Scribner's Sons e London, Edward Arnold, vol. 1 (text, notes and glossary).

LANG, Henry R. (ed.) (1982), "The Text of a Poem by King Denis of Portugal", en LAPA, 1982, reimpressão de *Hispanic Review*, I, 1933, nº 1: 1-23 e tamén en *Boletim de Filologia*, II, 1934: 181-184.

LAPA, Manuel Rodrigues (ed.) (1970), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses, ed. crítica pelo prof.----*, Vigo, Galaxia, 2ª ed., revista e acrescentada.

---- (1987), *Amadis de Gaula*, selecção, tradução, argumento e prefácio de ----, en SIMÕES, 1987: 47-51.

LORENZO, Ramón (1975), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla (edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario)*, vol. I (Introducción, texto anotado e índice onomástico), Ourense, Instituto de estudios orensanos "Padre Feijoo".

---- (1977), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla (edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario)*, vol. II (Glosario), Ourense, Instituto de estudios orensanos "Padre Feijoo".

LPGP: BREA, Mercedes (coord.) (1996), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 vols., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.

MACCHI, Giuliano (ed.) (1966), "Le poesie di Roy Martinz do Casal", en *Cultura Neolatina*, XXVI: 129-157.

MAJORANO, M. (ed.) (1979), *Il Canzoniere di Vasco Perez Parda*, Bari, Adriatica Editrice.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (ed.) (1992), *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos, edición crítica con introducción, notas e glosário*, Santiago de Compostela, edicións Laiovento.

METTMANN, Walter (ed.) (1981), *Afonso X o Sabio, Cantigas de Santa Maria*, Vigo, ed. Xerais.

- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (ed.) (1990), *Cancioneiro da Ajuda, reimpressão da edição de Halle, 1904, acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII)*, 2 vol., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOLTENI, Enrico (ed.) (1880), *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice Vaticano 4803*, Halle, Max Niemeyer Editore.
- MONACI, Ernesto (ed.) (1875), *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer Editore, Halle.
- MONTEAGUDO ROMERO, Enrique (1984), *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII), Madrid, 1934*, ed. facsimilar con prólogo e apéndices de Enrique Monteagudo Romero, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (precedentemente en *Boletín da R.A.E.*, XVI, XVII, XVIII) (véxase COTARELO VALLEDOR, 1984).
- NOBILING, Oskar (ed.) (1908), "As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, trovador do século XIII", en *Romanische Forschungen*, XXV: 641-719.
- NUNES, José Joaquim (1906), *Crestomatia Arcaica. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que mais antigo se conhece até o século XVI, acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 8ª ed., s/a.
- (1972), *Cantigas d' Amor dos trovadores galego-portugueses, edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por ----*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro.
- (1973), *Cantigas d' Amigo dos trovadores galego-portugueses, ed. crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por ----*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 3 vols.
- PARDO DE NEYRA, Xulio (ed.) (2005), *Martin de Padrozelos, o primeiro trobador da lírica galego-portuguesa?*, Noia, Toxosoutos, serie Trivium.
- PAXECO, Elza / MACHADO, José Pedro (1949-1964), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti), facsímile e transcrição; leitura, comentários e glossário por ----*, 8 vol., Lisboa, ed. da *Revista de Portugal*.
- PANUNZIO, Saverio (1992), *Pero da Ponte. Poesías*, edición de ----, Colección Xograres e Trobadores, Vigo, Galaxia (tradución do orixinal italiano publicado en 1967).

PELLEGRINI, Silvio (ed.) (1928), *Auswahl altportugiesischer lieder*, Halle / Saale.

---- (ed.) (1969), "Il canzoniere di D. Lopo Lians", da *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Sezione Romanza, Napoli, XI, 2.

---- (1990), *Literatura Galega Medieval. I. A historia. II. Antoloxía de textos comentados (lirica e prosa)*, Santiago de Compostela, ed. Sotelo Blanco, 2ª ed. revisada e posta ó día (reimpresso en 2002).

---- (1993), *Manual e antoloxía da literatura galega medieval*, Colección Literatura e Crítica, Santiago de Compostela, ed. Sotelo Blanco, 2ª ed.

PICCAT, Marco (ed.) (1995), *Il canzoniere di Don Vasco Gil*, Bari, Adriatica Editrice.

REALI, Erilde (ed.) (1962), "Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz", en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Sezione Romanza, Napoli, IV: 167-195.

---- (1964), "Le cantigas de Juyão Bolseyro", en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, Sezione Romanza, Napoli, VI: 237-335.

ROCHA, André Crabbé (1973), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Nova edição. Introdução e notas de ----*, 5 vol., Lisboa, Centro do Livro Brasileiro.

RODRÍGUEZ, José Luís (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio, Verba*, anexo 12, Universidade de Santiago de Compostela.

SPAMPINATO BERETTA, Margherita (1987), *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere, ed. critica a cura di ----*, Napoli, Liguori Editore.

SPINA, Segismundo (1972), *A lirica trovadoresca (Estudo. Antologia crítica. Glossário)*, Rio de Janeiro, Grifo, editora da Universidade de São Paulo, 2ª ed. refundida e aumentada.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1968), *Martin Moya, le poesie. Edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di ----*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

STUART DE ROTHESAY, Charles (ed.) (1823), *Fragmentos de hum cancionero inédito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, Paris, Paço da Sua Magestade Britanica.

TAVANI, Giuseppe (ed.) (1964), *Lourenço. Poesie e tenzoni*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenense.

---- (1993), *A poesía de Airas Nunez*, Colección Xograres e Trobadores, Vigo, Galaxia (previamente publicada en italiano en 1963).

---- (1999), *A Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: Introdução, edição crítica e facsímile*, Collecção "Viator", Lisboa, Edições Colibri.

TORIELLO, Fernanda (1976), *Fernand'Esquio, le poesie. Edizione critica, introduzione, note e glossario a cura di ----*, Bari, Adriatica Editrice.

TORRES, Alexandre Pinheiro (1977), *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa (séculos XII-XIV)*, Porto, Lello & Irmão-Editores.

VALLÍN, Gema (ed.) (1996), *Las cantigas de Pay Soarez de Taveiros*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de (ed.) (1849), *Trovas e Cantares de um Códice do XIV Século: Ou antes, mui provavelmente, O 'Livro de Cantigas' do Conde de Barcellos*, Madrid, Imprenta de D. Alexandro Gómez Fuentenebro.

VASCONCELOS, José Leite de (ed.) (1902), "Tenção entre D. Affonso Sanchez e Vasco Martins" en *Revista Lusitana*, VII: 145-147, Lisboa.

---- (ed.) (1923), *Textos arcaicos*, 3ª ed. ampliada, Lisboa, Livraria Clássica Editora.

VÍÑEZ SÁNCHEZ, Mª Antonia (2004), *El trovador Gonçal' Eanes do Vinhal. Estudio histórico y edición*, en *Verba*, anexo nº 55, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Estudos

ALVAR, Carlos (1993a), "Poesía gallego-portuguesa y materia de Bretaña. Algunas hipótesis", en *VVAA*, 1993b: 31-51.

ANDRÉ, Jacques (1986), *Isidore de Séville. Étymologies. Livre XII (Des animaux)*, texte établi, traduit et commenté par ----, Paris, Société d'Édition 'Les Belles Lettres'.

ARBOR ALDEA, Mariña (2004), "Editar *Ajuda*: principios teóricos para unha nova experiencia ecdótica", en VVAA, 2004: 497-511.

----- / PULSONI, Carlo (2004), "Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)", en *Crítica del texto = România romana. Giornata de studi in onore di Giuseppe Tavani*, VII, 2: 721-789.

----- (2005), "Os estudos sobre O *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión", en VVAA, 2005b: 45-120.

ARIAS FREIXEDO (2004), "Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor", en VVAA, 2004: 373-402.

ASENSIO, Eugenio (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

ASKINS, Arthur L. F. (1993a), "The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d'Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*", en VVAA, 1993a, vol. 1: 43-47.

----- (1993b), "Cancioneiro da Bancroft Library", en DLMGP: 118-119.

AUSTER, Paul (1995), *Smoke (suivi du Conte de Noël d'Auggie Wren). Brooklyn Boogie*, Arles, Actes Sud.

BAEHR, Rudolf (1962), *Spanisch Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen.

BELTRÁN, Vicenç (1984), "De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", en *Revista de Filología Española*, LXIV: 239-266.

----- (1985a), "La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV", en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*: 259-273, Madrid.

----- (1985b), "La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa", en VVAA, 1985: 79-90.

----- (1988), "La Leonoreta del Amadis", en VVAA, 1988: 187-197.

----- (1991), "Tipos y temas trovadorescos. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadis" e "Nota final", en *Cultura Neolatina*, LI: 47-64, 341.

- (1993), "La estructura conceptual de la cantiga de amor", en VVAA, 1993b: 53-75.
- (1995), *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, col. Universitaria, Historia crítica da literatura medieval.
- (1997), "Pero Goterres y la retórica de la impiedad: Alfonso X, Pero Garcia Buralés, Gil Perez Conde y Vasco Gil", en VVAA, 1997, I: 279-295.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (1993), "Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga 'de change'*", en VVAA, 1993b: 109-120, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- (2002), "Due note sulla retorica nella lirica galego-portoghese", en VVAA, 2002: 22-32.
- BLANCHOT, Maurice (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- BRANDÃO, Maria do Socorro de Oliveira (2002), *Escárnios de amor e de amigo. O contratexto da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- (2006), *Escárnios de amor: do texto ao contratexto na lírica galego-portuguesa*, tese de doutoramento inédita defendida na Universidade de Santiago en 2006.
- BREA, Mercedes (1992), "Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor galego-portuguesas", en *Cultura Neolatina*, LII : 167-180.
- (2005), "¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*?", en VVAA, 2005b: 255-279.
- CAMACHO, Hilario, "El peso del mundo", en *Hilario Camacho, cazador de nubes*, Madrid, Fundación Autor, colección 'Los autores', nº 5, p. 66.
- CARBALLO, Francisco (1988), "Da Igrexa no Reino de Galiza (1100-1300)", en *Polo Reino de Galiza*, col. A nosa cultura nº 18, Abril, Vigo, A Nosa Terra, pp. 65-70.
- CASAS RIGALL, Juan (1993), "Desdoblamiento del yo lírico y silepsis en la cantiga de amor galego-portuguesa y en el cancionero amatorio castellano", en VVAA, 1993b: 387-402.
- CASTELLUCCI, Attilio (2004), "Temas e motivos no *Cancioneiro da Ajuda*", en VVAA, 2004: 331-350.

- CASTRO, Ivo (1983), "Sobre a data de Introdução na Península Ibérica do Ciclo Arturiano da Post-Vulgata", en *Boletim de Filologia*, 28: 81-98.
- CLARKE, Dorothy Clotelle (1940), "The *copla de arte mayor*", en *Hispanic Review*, VIII: 202-212.
- CORRAL DÍAZ, Esther (2004), "*Pero sei que me quer matar... aquel matador*. a conceptualización de *matar* no Cancioneiro da Ajuda", en *VVAA*, 2004: 261-276.
- CORREIA, Ângela (1995), "O sistema de coblas doblas na lírica galego-portuguesa", en *VVAA*, 1995, vol. II: 75-90.
- (1996), "O outro nome da ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho", en *Colóquio / Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro-Dezembro, 142: 51-64.
- CUNHA, Celso Ferreira da (1957), "Branca e Vermelha", en *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*: 100-111, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (reeditado em 1963, *Língua e Verso*, Rio de Janeiro).
- DEYERMOND, Alan (1982), "Baena, Santillana, Resende and the silent century of Portuguese court poetry", en *Bulletin of Hispanic Studies*, Memorial Number: 198-210, Liverpool, Liverpool University Press.
- (1983), "The Love Poetry of King Dinis", en *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*: 119-130, Madison.
- (1991), "La poesía del s. XV", en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 1/1 - Edad Media, 1º suplemento: 235-259, Barcelona, ed. Crítica.
- D'HEUR, Jean-Marie (1974), "Sur la tradition manuscrite des chansonniers galicien-portugais", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, VIII: 3-43.
- (1975a), *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours Galiciens-portugais (XIIº-XIIIº siècles). Contribution à l'étude du "Corpus des Troubadours"* (policopiado), Liège.
- , (1975a: 17-100), "Nomenclature des troubadours Galiciens-Portugais (XIIº-XIVº siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions".
- (1975b), "L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, IX: 321-387.

- (1984), "Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci", en *Boletim de Filologia*, XXIX: 23-33.
- DLMGP: LANCIANI, Giulia / TAVANI, Giuseppe (coord.) (1993), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, ed. Caminho.
- DOBARRO PAZ, Xosé M^a et alii (1987), *Literatura galego-portuguesa medieval*, A Coruña, Via Láctea.
- ECO, Umberto (1991), *Como se faz uma tese em ciências humanas*, 5^a ed., Lisboa, Presença.
- FERNÁNDEZ CAMPO, Francisco (2004), "Reflexións para unha lectura de *Oí eu sempre, mia senhor, dizer*, de Pai Gomez Charinho (A 248, B 816, V 400)", en *VVAA*, 2004: 513-524.
- FERNÁNDEZ GRAÑA, Dulce M^a (1998), "Edición de cantigas de Martin Padrozelos", en *VVAA*, 1998, I: 253-260.
- (2000), "La utilidad del método del análisis retórico-estilístico para la resolución de problemas atributivos, ejemplificado en *Nostro Senhor, que mi a min faz amar* (A 157)", en *VVAA*, 2000: 693-699.
- FERRARI, Anna (1979), "Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV: 27-142, Paris.
- (1984), "Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trovadores", en *Boletim de Filologia*, 29, (Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa), vol. II: 35-58.
- (1993a), "Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)", en *DLMGP*: 119-123.
- (1993b), "Cancioneiro da Biblioteca Vaticana", en *DLMGP*: 123-126.
- (1993d), "Parola-rima", en *VVAA*, 1993b: 121-136.
- / FERREIRA, Manuel Pedro (1993), "Lai", en *DLMGP*: 374-379.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1993a), "Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do fragmento *Sharrer*", en *VVAA*, 1993a, vol.I: 35-42.

----- (1993b), "Pergaminho Vindel", en DLMGP: 536.

FERREIRA, M^a do Rosário (1993), "A Cantiga da *Guarvaia*: uma Nova Proposta de Interpretação", en VVAA, 1993a, IV: 129-137.

FERREIRA BASEILHACH, M^a do Céu (2000), "Le motif de la vengeance dans la chanson troubadoursque galicienne-portugaise: *vingar* et *vingança* (XIII – XIV ss.)", en *Medioevo Romano*, XXIV, vol. 3: 418 - 460, settembre–dicembre.

FERREIRO, Manuel (1995), *Gramática histórica galega. Morfosintaxe*, Santiago de Compostela, Laiovento.

----- (1997), *Gramática histórica galega. II. Lexicoloxía*, Santiago de Compostela, Laiovento.

----- / MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo / TATO FONTAÍÑA, Laura (2007), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña, Universidade da Coruña.

FIAÑO GÁNDARAs, Teresa, *et alii* (1988), "As cantigas de Pero Larouco", en VVAA, 1988: 281-288.

FIDALGO, Elvira (1994), "Joi d'amor na cantiga de amor galego-portuguesa", en VVAA, 1994: 65-78.

----- (1999), "A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)", en VVAA, 1999b: 189-212.

----- (2004), "*E desmesura fazedes / que de min non vos doedes*: la reputación de la dama", en VVAA, 2004: 313-330.

----- (2005), "Os efectos do amor segundo os trobadores do *Cancioneiro da Ajuda*", en VVAA, 2005b: 281-308.

----- / SOUTO CABO, J. A. (1995), "El amor de oídas en la lírica galego-portuguesa", en VVAA, 1995, vol. 2: 313-328.

FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1991), "A servidume de amor e a expresión feudal nos Cancioneiros", en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel.

- (1992), "A inserción do 'verbo antigo' na literatura medieval", en *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*: 165-182, Vigo, Galaxia (precedentemente en *Boletín Auriense*, 1976, ano VI, tomo VI: 355-366).
- FRANK, István (1966), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, fascicule 302 de la Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Paris, Librairie Honoré Champion, éditeur, 2 vol.
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (1998), "A lingua do Reino de Galiza", en *Polo Reino de Galiza*, col. A nosa cultura, nº 18: 21-37, Vigo, A Nosa Terra, Abril.
- GONÇALVES, Elsa (1968), "Pressupostos Históricos e Geográficos à Crítica Textual no Âmbito da Lírica Medieval Galego-Portuguesa: (1) "Quel da Ribeira", (2) A Romaria de San Servando", en *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque, Paris, 20-24 Octobre 1968*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- (1993a), "Tavola Colocciana", en DLMGP: 615-618.
- (1993b), "Tradição manuscrita da poesia lírica", en DLMGP: 627-632.
- (1993c), "Atehudas ata a fiinda", en VVAA, 1993b: 167-186.
- (1993d), "D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta", en VVAA, 1993a, vol. 2: 13-24.
- (1993e), "Denis, Dom", en DLMGP: 206-212.
- (2007), "Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão", en *II Congresso Virtual 'Edição de texto' (celebrado entre os días 16 e 20 de abril de 2007)*, http://www.fl.ul.pt/dep_romanicas/auditorio/II_Congresso_Virtual.htm, segunda feira, organizado por Ângela Correia e Cristina Sobral, Departamento de Literaturas Románicas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Déborah (2004), "Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas A 68 e A 69", en VVAA, 2004: 543-554.
- GOUIRAN, Gérard (1993), "Os meum replebo imprecationibus (Job, XXIII, 4). Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitanes et galicien-portugaises", en VVAA, 1993b: 77-98.

- GUERRA, António J. R. (1993), "Contributos para a análise material e paleográfica do fragmento Sharrer", en VVAA, 1993a, vol. 1: 31-33.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (2004), "A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor galegoportugueses", en VVAA, 2004: 577-594.
- HORRENT, Jules (1955), "La chanson portugaise de la *Guarvaya*", en *Le Moyen Âge*, LXI: 363-403.
- JEANROY, Alfred (1973), *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, 1934, reprodución anastásica, Xenebra, Slatkine.
- JENSEN, Frede (1978), *The Earliest Portuguese Lyrics*, Odense University Press.
- KOHUT, Karl (1982), "La teoría de la poesía cortesana en el *Prólogo* de Juan Alfonso de Baena", en VVAA, 1982: 120-137, Tubinga, Max Niemeyer.
- LAGARES, Xoán Carlos (2006), "Uma aproximação á 'língua' das cantigas galego-portuguesas", en *Revista Galega de Filoloxía*, nº 7: 95-116, A Coruña, Universidade da Coruña.
- LANCIANI, Giulia (1975-1976), "A propósito de um texto atribuído a Fernan Velho", en *Estudos italianos em Portugal*, 38-39: 157-170, Lisboa (reimpresión de ----, 1974, "A proposito di un testo attribuito a Fernan Velho", en *Annali di Ca'Foscari*, XIII: 299-311).
- (1995) / TAVANI, Giuseppe, *As cantigas de escarnio*, col. Universitaria, Historia crítica da literatura medieval, Vigo, Xerais.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1965-1966), recensión a BERTOLUCCI, 1963, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII: 469-474.
- (1981), *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, 10ª edição, Coimbra, Coimbra Editora.
- (1982), *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora.
- (1982: 197-203), recensión a "LANG, Henry R., *The Text of a Poem of King Denis of Portugal*".
- (1982: 205-233), "Uma cantiga de Dom Denis (CV 208; CBN 605). Interpretação e fontes literárias".

- (1982: 239-256), "Sobre a cantiga da Garvaia", antes en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXII, 1952: 169-186, reimpresso en *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Rio de Janeiro, 1963: 144-157.
- (1982: 257-261) "Post-scriptum sobre a cantiga da garvaia".
- LAPESA, Rafael (1953), "La lengua de la poesía lírica desde Macías a Villasandino", en *Romance Philology*, VII: 51-59.
- LAUSBERG, Heinrich (1975), *Manual de retórica literaria (fundamentos de una ciencia para la literatura)*, Madrid, Gredos.
- LIMA, A. C. Pires de (1946), "Curiosidades lingüísticas", en *Revista de Portugal (série Língua Portuguesa)*, IX, nº 45: 229-232.
- (1954), "Achegas para um Dicionário", en *Revista de Portugal (série Língua Portuguesa)*, XIX, nº 127: 210-213.
- LOPES, Graça Videira (2004), "O *Cancioneiro da Ajuda* e a questão dos géneros", en *VVAA*, 2004: 357-372.
- LÓPEZ, Teresa (1991), *Névoas de antano. Ecos dos cancioneiros galego-portugueses no século XIX*, Santiago de Compostela, edicións Laiovento.
- (1993), "Leituras poéticas dos cancioneiros", en *VVAA*, 1993a: 325-330.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1994), "Repetitio trobadorica", en *VVAA*, 1994: 79-105.
- (2004), "Unidade e diversidade poéticas. As cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda*", en *VVAA*, 2004: 225-242.
- MAGÁN ABELLEIRA, Fernando (1994), "Algunas consideraciones sobre 'u non jaz al' y otros grupos fraseológicos análogos en gallego medieval", en *VVAA*, 1994: 107-116.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (1996a), "Trobar d'escarnho e d'amor contra Deus. (Das difusas fronteiras do "xénero duvidoso" na lírica galego-portuguesa medieval)", en *VVAA*, 1996: 46-63.

----- (1996b), *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Vigo, A Nosa Terra.

----- (1998), "A deriva heterodoxa (Das cantigas de amor aos sirventeses contra Deus)", en *Polo Reino de Galiza*, col. A nosa cultura, nº 18: 39-62, Vigo, A Nosa Terra, Abril (publicado con anterioridade en *Estudios galegos*, UFF, Brasil, 1998. Accesíbel na rede en <http://www.vieiros.com/galgo.org/linguadascantigas/relatorios/cpaulo.html>).

----- (1999), *A indócil liberdade de nomear (por volta da "interpretatio nominis" na literatura trovadoresca)*, A Coruña, Espiral Maior.

----- (2004), "Falad' amigo... falade migo. Para a descrición e discreción dos usos paronomásticos no trobadorismo profano galego-portugués", en *VVAA*, 2004: 403-425.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1905), "Randglossen zum altportugugiesischen Liederbuch. XV. Vasco Martinz und D. Afonso Sanchez", en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXIX: 683-711, Halle.

----- (1969), "O lais galego-português 'Leonoreta / fin roseta' e as orixens do adxectivo 'fin'", en -----, *Dispersos Originais Portugueses*, 3 vol., vol. 1: 177-185, Lisboa, ed. Da Revista Occidente.

----- (2004), *Glosas marginais ao cancionero medieval portugués de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Universidade de Coimbra – Universidade de Santiago de Compostela – Universidade de Campinas (véxase VIEIRA *et alii*, 2004).

MIRANDA, José Carlos Ribeiro (2004), "O autor anónimo de A 36 / A 39", en *VVAA*, 2004: 443-458.

MONTERO SANTALHA, Martinho (2000), *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, tese de doutoramento inédita, 3 vols., Universidade da Coruña.

----- (2003), *Giuseppe Tavani, Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: Introdução, edición crítica e facsímile*, Lisboa, Edições Colibri (Collecção "Viator", vol. 2), 1999, 56 pp., en *Revista Galega de Filoloxía* nº 4: 163-170, Universidade da Coruña.

MUSSAFIA, Adolfo (1896), "Sull'Antica Metrica Portoghese", en *Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, CXXXIII, X: 1-30.

MUSSONS FREIXAS, Ana Mª (1991), "Locura y desmesura de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa", en *Revista de Literatura Medieval*, III: 163-183.

----- (1993), "Los trovadores y el juego del lenguaje", en *VVAA*, 1993b: 221-233.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1956), *Métrica española. Reseña Histórica y Descriptiva*, Syracuse, New York, 1956.

NEVES, Leonor Curado (1993), "O Campo Semântico da Partida na Cantiga d' Amor Galego-Portuguesa", en *VVAA*, 1993a: 259-264.

NOBILING, Oskar (1903), "Zur Interpretation des Dionysischen Liederbuch", en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVII.

NODAR MANSO, Francisco (1985), *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa (Estudio analítico y antología)*, 2 vol. Kassel, Reichemberger.

----- (1990), *Teatro Menor Galaico-portugués*, Kassel, Reichemberger.

NOGUEIRA, Camilo (1998), "O tempo político dos trovadores", en *Polo Reino de Galiza*, col. A nosa cultura, nº 18: 6-19, Abril, Vigo, A Nosa Terra.

----- (2001), *A memoria da nación. O reino de Gallaecia*, Vigo, Xerais.

OLIVEIRA, António Resende de (1988), "Do Cancioneiro da Ajuda ao Livro das Cantigas do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de omega", en *Revista da História das Ideias*, 11: 709 – 714.

----- (1989), *A Galiza e a Cultura Trovadoresca Peninsular*, separata da *Revista da História das Ideias*, vol. 11, Coimbra, Faculdade de Letras.

----- (1993), "Investigação Histórica e Compilações Trovadorescas", en *VVAA*, 1993a, vol. 2: 169-173.

----- (1992), *Depois do Espectáculo Trovadoresco (A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV)*, Coimbra, Faculdade de Letras.

----- (1994), *Depois do Espectáculo Trovadoresco (A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV)*, Lisboa, Edições Colibri.

----- (1995), *Trovadores e xograres (Contexto histórico)*, col. Universitaria, Historia crítica da literatura medieval, Vigo, Xerais.

----- (2001), *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Notícias.

OSORIO, Jorge A. (1986), "'Cantiga de escarnho galego-portuguesa: sociologia ou poética?" en *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas. II série*, vol.III: 153-197.

PARRADO FREIRE, Alexandre Gaíferos (2004), "Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas A 184 e A 291", en *VVAA*, 2004: 555-564.

PAXECO-MACHADO, Elsa (1948-1949), "A cantiga da Garvaia", en *Revista de Portugal* (série A: Língua Portuguesa), XIII, nº 68: 258-264; XIV: 21-23, 341-353.

PADEN, William D. (1997), "The cronology of genres in medieval galician-portuguese lyric poetry", en *La Corónica, (a journal of Medieval Spanish Language and Literature)*, vol. 26, 1: 183-201.

PANUNZIO, Saverio (1971), "Per una lettura del canzoniere amoroso di Roi Queimado", en *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX: 181-209.

PELLEGRINI, Silvio (1957), "Postilla alla cantiga da guarvaya", en *Filologia Romanza*, IV: 113-118, Torino.

---- (1959), "I *lais* portoghesi del codice vaticano lat. 7182", en *Studi su trove e trovatore della prima lirica ispano-portoghese*, 2ª ed. riveduta e aumentata (1ª ed. 1937), Bari, Adriatica Editrice (o mesmo traballo fora publicado primeiramente como "I *lais* portoghesi del codice vaticano lat. 7182", en *Archivum Romanicum*, 1928, XII).

----, e Giovanna Marroni (1981), *Nuovo repertorio bibliografico della prima lirica galego-portoghese (1814-1977)*, L'Aquila, Japadre editore.

PENA, Xosé Ramón (1985), "Dobre, mot-refranh, palabra-rima e mot tornat na lírica galego-portuguesa", en *Grial*, 90, XXIV: 431-442 (posteriormente recollido en PENA, 1990: 283-288).

PÉREZ BARCALA, Gerardo (2004), "*Ay lume d' estes olhos meus*: O lume, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa", en *VVAA*, 2004: 595-626.

---- (2005), "O funcionamento da rima no *Cancioneiro da Ajuda*", en *VVAA*, 2005b: 190-254.

PÉREZ VARELA, Carlos (1993), "Ironía fronte a sentimentalismo nas cantigas de amor de Roi Queimado", en *VVAA*, 1993b: 439-448.

PICHEL, Antonio (1987), *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña.

- PIEL, J. M. (1948), "Em torno da *cantiga da garvaia*", en *Revista Portuguesa de Filologia*, II: 188-200.
- PIMPÃO, A. J. da Costa (1947), *História da Literatura Portuguesa, I, Idade Média*, Coimbra.
- POLÍN, Ricardo (1994), *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Santiago de Compostela, Biblioteca de Divulgación, Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- (1997), *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Sada, O Castro.
- PUJANTE, David (2003), *Manual de retórica*, Madrid, Castalia.
- RAMOS, M^a Ana (1984), "A transcrição das fiindas no *Cancioneiro da Ajuda*", en *Boletim de Filologia*, vol. XXIX: 11-22, Lisboa.
- (1985), "Novas observações sobre o sistema de numeração do *Cancioneiro da Ajuda*", en *Boletim de Filologia*, XXX: 33-46.
- (1986a), "L'éloquence des blancs dans le *Chansonnier d'Ajuda*", en *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, 1983*, Aix-en-Provence, vol. 8: 215-224.
- (1986b), "O retorno da *garvaia* ao Paay", en *Cultura Neolatina*, XLVI: 161-175.
- (1994), "O *Cancioneiro da Ajuda*. História do manuscrito. Descrição e problemas", *Cancioneiro da Ajuda*, edição facsimilada do códice existente na Biblioteca da Ajuda, apresentação, estudos e índices, Lisboa, Edições Tavola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda, pp. [27]-[47].
- (1995), "A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais", en *Miscelânea de Estudos Lingüísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha*, org. e coord. Cilene da Cunha Pereira, Paulo Roberto Dias Pereira, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- (2004), "O *cancioneiro ideal* de D. Carolina", en *VVAA*, 2004: 373-401.
- (2005), "'Mise en texte' nos manuscritos da lírica galego-portuguesa", en *VVAA*, 2005a: 1335-1353, vol. 3.
- / OLIVEIRA, António Resende de (1993), "*Cancioneiro da Ajuda*", en *DLMGP*: 115-118.

- REALI, Erilde (1965), "*Leonoreta / fin roseta* nel problema dell'*Amadis de Gaula*", en *Annali dell'Istituto Universitario Orientali di Napoli (série românica)*, VII: 237-254.
- RICO, Francisco (1973), "Otra lectura de la *Cantiga da Garvaia*", en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, I: 443-453.
- RODIÑO CARAMÉS, Ignacio (1999), "Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrecentamento postrobadoresco nos cancioneiros galego-portugueses", en *VVAA*, 1999b: 1297-1311.
- (1999), "Escarnio de amor. Caracterización e corpus", en *VVAA*, 1999a, vol. 3: 245-262.
- RODRIGUEZ, José Luís (1988), "Os nomes dos trovadores. Algunhas anotacións para umha fixaçom possível", en *VVAA*, 1988: 523-538.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Mariola (2004), "A antítese no *Cancioneiro da Ajuda*", en *VVAA*, 2004: 627-639.
- RON FERNÁNDEZ, X. X. (1994), "'Ir-se quer o meu amigo d' aqui', dialéctica de una actividad", en *VVAA*, 1994: 117-134.
- (2004), "O silencio e as marxes no *Cancioneiro da Ajuda*", en *VVAA*, 2004: 641-666.
- (2005), "Carolina Michaëlis e os trovadores representados no *Cancioneiro da Ajuda*", en *VVAA*, 2005b: 121-188.
- SÁEZ DURÁN, Juan / VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia (1995), "Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas", en *VVAA*, 1995: 261-271, vol. 2.
- SÁNCHEZ IGLESIAS, Cesáreo / ACUÑA, X. E. (coord.) (1998), *Polo Reino de Galiza*, col. A nosa cultura, nº 18, Abril, Vigo, A Nosa Terra.
- SANSONE, Giuseppe E. (1961), "Temi e tecniche delle 'cantigas d'amor' di Joan de Guilhade", en *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, III, 1: 165-190.
- SIMÕES, João Gaspar (1987), *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)*, Lisboa, Estudos Portugueses, Publicações Dom Quixote.

- SHARRER, Harvey L. (1988), "La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa", en *VVAA*, 1988: 561-569.
- (1991), "The discovery of seven *cantigas d'amor* by Dom Dinis with musical notation", en *Hispania*, 74-2, 459-461.
- (1993a), "Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas -uma descoberta", en *VVAA*, 1993a, vol. 1: 13-30.
- (1993b), "Pergaminho Sharrer", en *DLMGP*: 534-536.
- (2004), "Estado actual de los estudios sobre el *Cancioneiro da Ajuda*", en *VVAA*, 2004: 41-54.
- SOUSA, A. S. de (1946), *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, nova edición revista por M. Lopes de Almeida e C. Pegado, I: 174 -177, Coimbra.
- SOUTO CABO, José António (1988), "Aproximação ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo", en *Agália*, 16: 401-420, Inverno.
- (1993), "Do bom parecer à morte de amor: considerações sobre a contemplação da 'senhor' na 'cantiga de amor'", en *Simpósio Internacional Mulher e Cultura, Compostela, 27-29 de fevereiro de 1992*: 25-42, Aurora Marco (coord.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- (2004), "Airas Fernandes Carpancho e Nuno Eanes de Cêrcio", en *VVAA*, 2004: 473-484.
- SPITZER, Leo (1949-1950), "Zur *cantiga da Garvaia*", en *Revista Portuguesa de Filologia*, III: 186-195.
- (1953), "La cantiga da garvaya de Paay Soares de Taveiroos", en *Rom*, LXXIV: 512-514.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1979), *A Lição do texto. Filologia e Literatura. I. Idade Média*, Lisboa, Edições 70.
- (1966), "Per una storia della "serrana" peninsulare: la "serrana" di Sintra", en *Cultura Neolatina*, XXVI, 2-3, 1966 (citado pola tradución portuguesa en STEGAGNO, 1979: 111-141).
- TAVANI, Giuseppe (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

- (1986), "Filologia e crítica textual na edição das cantigas medievais", en "Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque (Paris 20-24 Octobre 1981)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. VIII: 29-39, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.
- (1988a), *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1988a: 55-178), "A tradição manuscrita da lírica medieval", antes publicado em 1967 como "La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese", en *Cultura Neolatina*, XXVII: 41-94.
- (1988a: 317-349), "Sobre a atribuição a D. Dinis e a Juião Bolseiro de duas canções tardias" (precedentemente en ----- (1969), *Poesia de Duecento nella Penisola Iberica*: 219-233, Roma).
- (1988a: 377-387), "A sátira política, literária e moral".
- (1988b), *A poesia lírica galego-portuguesa*, 2ª ed., Vigo, Galaxia.
- (1991), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Comunicação.
- (1993), "Arte de Trovar", en DLMGP: 66-69.
- (2002), *Trovadores e jograis (Introdução à poesia medieval galego-portuguesa)*, Lisboa, ed. Caminho.
- (2004), "Carolina Michaëlis e a crítica do texto, cen anos despois da edición de Halle", en VVAA, 2004: 55-65.
- VALLÍN, Gema (1993), "Pay Soarez de Taveiros y la corte de Traba", en VVAA, 1993b: 521-531.
- (1997), "Escarnho d'amor", en *Medioevo Romanzo*, XXI: 132-146.
- (2004), "Temas y motivos en el Cancioneiro da Ajuda?", en VVAA, 2004: 351-356.
- VÁZQUEZ PACHO, Mª C. (1999), "A Sanha nas Cantigas de Amigo", en VVAA, 1999a, vol. 3: 471-487.
- VENTURA, Joaquim (1995), "Toponímia nas cantigas de sátira obscena do cancioneiro medieval galego-português", en VVAA, 1995, vol. 4: 475-490.

- (2004), "As cantigas intrusas no *Cancioneiro da Ajuda*", en *VVAA*, 2004: 667-674.
- VIEIRA, Yara Frateschi (1995), "Do cancionero de Joam Soarez Coelho", en *Vozes do trovadorismo Galego-Português*, Cotia-São Paulo, Ibis.
- (2004), "O processo da ama: pasado e presente de uma polémica trobadoresca", en *VVAA*, 2004: 79-98.
- *et alii* (2004), *Glosas marginais ao cancionero medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Universidade de Coimbra – Universidade de Santiago de Compostela – Universidade de Campinas. (véxase MICHAËLIS, 2004)
- VILHENA, Maria da Conceição (1977), "A morte-por-amor na lírica galego-portuguesa. Reabilitação de Rui Queimado", en *Cahiers d'Études Romanes*, 3: 1-20.
- (1990), "A amada nas cantigas de amor: casada ou solteira?", en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*: 211-221, Lisboa, Difel.
- VILLALTA, Luísa (1999), *O outro lado da música, a poesía, relación entre ambas artes na historia da literatura galega*, Vigo, A Nosa Terra.
- VVAA (1982), *Actas del Coloquio Hispano-Alemán Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1978* (ed. Wido Hempel e Dietrich Briesemeister), Tubinga, Max Niemeyer.
- VVAA (1984), *A presenza de Armando Cotarelo en Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- VVAA (1985), *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X el Sabio. Actas del Congreso Internacional. Murcia. 5-10 de Marzo de 1984*, edición a cargo de Fernando Carmona y Francisco J. Flores, Murcia, Departamento de Literaturas Románicas, Facultad de Letras, Universidad de Murcia.
- VVAA (1988), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*, ed. a cargo de Vicente Beltrán, Barcelona, PPU.
- VVAA (1991), *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel.

- VVAA (1992), *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, ed. por José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso y Carmen Martín Daza, Universidad de Alcalá, 2 vol.
- VVAA (1993a), *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, org. de Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Colecção Medievália, Lisboa, Edições Cosmos, 4 vol.
- VVAA (1993b), *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. VVAA (1994), FIDALGO, Elvira / LORENZO, Pilar (coord.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- VVAA (1995), *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, 4 vol., ed. de Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada.
- VVAA (1996), *Actas del Congreso Internacional luso-español de lengua y cultura en la frontera*, 2 vol., Cáceres, Universidad de Extremadura.
- VVAA (1997), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, edición a cargo de J. M. Lucía Megías, 2 vol., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- VVAA (1998), *Edición y anotación de textos. Actas del I congreso de jóvenes filólogos (A Coruña, 25-28 de Septiembre de 1996)*, edición de Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos, Antonio Chas, Mercedes Pampín y Nieves Pena, 2 vol., A Coruña, Universidade da Coruña.
- VVAA (1999a), *Actes del VII Congr s de l' Associaci  Hisp nica de Literatura Medieval (Castell  de la Plana, 22-26 de Setembre de 1997)*, edici  de Santiago Fortu  Llorens y Tomás Martínez Romero, 3 vol., Castell  de la Plana, Universitat Jaume I.
- VVAA (1999b), *O mar das Cantigas. Actas do congreso*, Santiago de Compostela, Conseller  de Cultura, Comunicación social e turismo, Xunta de Galicia.
- VVAA (2000), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999, Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez Pelayo)*, edición al cuidado de Margarita Freixas y Silvia Iriso con la

colaboración de Laura Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

VVAA (2000), *Gran Dicionario Xerais da Lingua*, Vigo, Xerais.

VVAA (2002), *Galician/Portuguese Poetry, Prose & Linguistics, Santa Barbara Portuguese Studies*, VI, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies, University of California at Santa Barbara.

VVAA (2004), *O Cancioneiro da Ajuda cem anos depois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25–28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

VVAA (2005a), *Actes del X Congrés Internacional de l' Associació Hispànica de Literatura Medieval*, edición a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Symposia Philologica, 12, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

VVAA (2005b), BREA, Mercedes (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Mercedes Brea coord., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

WEISS, Julian (1997), "On the conventionality of the *cantigas de amor*", en *La Corónica*, (a journal of Medieval Spanish Language and Literature), vol. 26, 1: 225-245.

ZUCHETTO, Gérard (1996), *Terre des Troubadours (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Les Éditions de Paris Max Chaleil.

ZUMTHOR, P. (1972), *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil.

----- (1987), *La lettre et la voix*, Paris, Seuil.

UNIVERSIDADE DA CORUNA
Servicio de Bibliotecas



1700787872